

**A retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo* de
José Cardoso Pires e *El otoño del patriarca* de Gabriel
García Márquez**

Eduarda Gil Lopes Barata

Tese de Doutoramento em Estudos Literários Comparados

Versão corrigida

Julho, 2020

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),

Eduarda Gil Lopes Barata

Lisboa, de de

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Professora Doutora Isabel Araújo Branco

Lisboa, de de

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) coorientador(a),

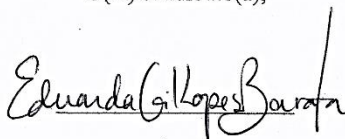
Professor Doutor Pedro Santa María de Abreu

Lisboa, de de

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

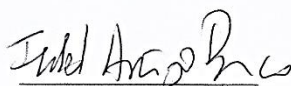
O(A) candidato(a),



Lisboa, 9 de Janeiro de 2020

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a
designar.


O(A) orientador(a),



Lisboa, 9 de Janeiro de 2020

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a
designar.

O(A) coorientador(a),



Lisboa, 9 de Janeiro de 2020

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Estudos Literários Comparados, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Isabel Araújo Branco e co-orientação científica do
Professor Doutor Pedro Santa María de Abreu.

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)
No âmbito do projecto UID/HIS/04666/2013, do CHAM – Centro de Humanidades, sob
a orientação científica da Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu.

In memoriam

*José Gil de Oliveira Barata (1938-2014), meu Pai,
De quem herdei o olhar, os livros e as memórias.*

*À minha Mãe,
De quem herdo o sorriso, a força e a sensatez.*

*A Mário Rodrigues,
Meu Amor.*

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora, Professora Isabel Araújo Branco, pela paciência, sugestões, críticas, e pela serenidade que soube transmitir nos momentos difíceis.

Ao Professor Pedro Santa María de Abreu, Co-orientador na fase final da tese, cujo entusiasmo e apoio me deram a confiança que precisava. Um Co-orientador *Übermensch*, um *PhD coach*, um companheiro de letras (e músicas), e um Amigo. *Herzlichen Dank*, Petrus. Brindemos com tulipas!

À Professora Maria Fernanda de Abreu, minha Mestre, pela amizade e generosidade. Pelas descobertas quixotescas e outras aventuras literárias, e pelas conversas em que aprendi a ser mais lúcida, rigorosa, confiante, crítica e optimista. Foi graças à Professora Maria Fernanda que conheci *Dinossauro Excelentíssimo*. E tantas outras coisas... A gratidão é imensa. Bem-haja.

À Ana Belén Cao Míguez, minha Amiga, confidente, cúmplice desta tese e de outras aventuras e desventuras, umas mais leoninas que outras! Pelo alento, entusiasmo e carinho, as verdadeiras forças que vencem a distância. Graciñas, miles, miles. Abraço enorme.

Ao CHAM – Centro de Humanidades, que me acolheu como assistente de investigação. À Alexandra Canaveira de Campos, Carla Veloso, Hélder Mendes, Inês Pinto Coelho e Beatriz Serrão. Muito obrigada a todos.

À Professora Paula Ribeiro Lobo, por gentilmente me ter concedido o privilégio de assistir ao seu seminário “A Arte e o Poder no Tempo das Ditaduras” na F. C. S. H.; e pela incursão no mundo dos estudos de memória, no curso “Memória, História e Arte Contemporânea”, na mesma instituição. Muito obrigada!

À Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, minha *alma mater*, onde fiz todo o meu percurso académico, guiada e acompanhada pelos melhores professores: Professora Maria Fernanda de Abreu, Professor Carlos Ceia, Professora Gabriela Fragoso, Professora Margarida Fernandes, Professora Maria Isabel Tomás, Professora Teresa Pinto Coelho, Professor José Esteves Pereira, Professor Hélder Godinho, Professora Iolanda Ramos, Professor Fernando Ribeiro, Professora Gabriela Gândara Terenas, Professora Alda Correia, Professor João Paulo Ascenso Pereira da

Silva; Allyson Roberts, *Frau* Ingrid Amaral e *Frau* Margarete Xavier, entre todos os outros do meu percurso escolar. E ainda um agradecimento muito especial à Professora Teresa Cerdeira e ao Professor Gabriel Magalhães. Nunca é excessivo o louvor aos professores. Bem hajam.

Às minhas companheiras de andanças académicas, Neus Lagunas e Beatriz Moriano, um abraço de *moltes graciès* y *muchas gracias*, respectivamente!

À equipa do Núcleo de Doutoramentos da FCSH, pela diligência e amabilidade. Ao pessoal que trabalha na FCSH, a contrato ou não, que, incansavelmente e com extrema simpatia, zelam pelo espaço onde trabalhamos e pensamos.

À equipa da Biblioteca Mário Sottomayor Cardia, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, particularmente à Dra. Cátia, à Ana Júlia, ao Thiago e ao Rogério. Às equipas que integram a Biblioteca Nacional, a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a Biblioteca do Instituto Cervantes, e as Bibliotecas de Lisboa, Oeiras e Amadora, muito obrigada.

À Professora Carmen Trueba Atienza e Professora Lillian von der Walde Moheno. A Cecilia Cortéz, Marucha Piña Pérez e a Manuel Pérez, pela simpatia. Aos meus amigos Gerardo Altamirano e Edwin Harris pela cultura *mexica*, dança, música, livros e alegria dos quatro loucos dias na Cidade do México, aonde quero muito voltar. ¡Un mezcalito a vos!

À Ana Cardoso Pires, pelas elucidações, conversas e *e-mails* trocados, sempre tão interessantes e entusiasmantes, aos quais queria ter dedicado mais tempo. À Ana, à Edite, e também à Rita, um abraço muito amigo.

A Erivelto da Rocha Carvalho, pela graça, entusiasmo, poesia e conversas pessoanas em Lisboa e em *tierras de la Mancha*. Um abraço!

À Professora Raquel Oliveira e às meninas bailarinas da sua Escola de Dança. A dança é um dos segredos para se ser feliz, sem dúvida, e a melhor das terapias. Olé! À Professora Margarida, da Escola de Natação do Jamor, um beijinho.

À Ana Catarina Maia, Amiga, companheira académica e minha recifense preferida, que me mostra como se dança pela vida com alegria hiperbólica, como a alegria deve ser! Sem o teu apoio, carinho, ou o teu riso, não teria conseguido chegar aqui. E viva o Recife!

À minha irmã de coração, Aslı Polatdemir. Çok teşekkürler, canım! Seni çok seviyorum.

Aos meus amigos, especialmente a *mia sorellina* Angela Fausto, e aos artistas Ana Fragateiro e Tiago Pimentel – um abraço enorme!

A toda a minha família, que prova que a paciência, a espera e a resiliência são as supremas virtudes. À minha tia Gracinda, pela fé. Aos meus queridos Noémia e Mário, pelo entusiasmo, força e carinho! Aos meus primos: Maria Eduarda, Adriano Mendes, Rui Mendes, Anabela Caetano, Marco Pinto, Nuno Pinto, Sandra Graça e Olga Lobo. Um abraço!

Ao meu irmão Manuel, que me ensina a rir desde 1992, vai o abraço mais forte de todos. À Márcia e ao Nuno, pela energia e optimismo.

À minha Mãe, Manuela Maria Lopes Oliveira Barata, Mulher da minha vida, que me ensina que *o caminho sublime é doloroso* – palavras que sempre me guiam.

Ao Mário, príncipe de luz no meu reino de sombras. Meu Amor absoluto. Por tudo.

Tantos mais houve com quem me cruzei e me davam palavras de incentivo, alento, entusiasmo. Muito obrigada.

Sem vós, nunca teria chegado aqui. Bem hajam.

RESUMO

A retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires e *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez

Eduarda Gil Lopes Barata

PALAVRAS-CHAVE: Comparatismo, Literatura Comparada, Retórica, Poder, Literatura Hispano-americana, Literatura Portuguesa, Literatura Contemporânea, Portugal, Colômbia, Estudos Hispânicos, Estudos Ibéricos, Ditaduras, Ditadores, *Novelas de Dictadura y Dictador*, fábula, épica, sátira, *entre-lugar*, análise interdiscursiva, mundificação, *homo rhetoricus*, invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*), acção e performance (*actio/pronuntiatio*), monumentalismo, memória, Repressão, Tirania, Censura, Violência, Estudos de Memória, Pós-memória.

A tese de doutoramento das páginas que se seguem investiga as retóricas de poder nas obras *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires, e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Para tal, recorre-se à metodologia comparatista, às ferramentas analíticas do *entre-lugar* e da análise interdiscursiva, em articulação com uma revitalização dos processos canónicos de Retórica (*inventio*, *dispositio*, *actio/pronuntiatio*, *memoria*) e com a ferramenta do *homo rhetoricus*, e ainda com uma investigação sobre o fenómeno de poder, ditadura e violência. Neste âmbito, elabora-se um estudo do subgénero narrativo *novelas de dictadura y dictador* e alguns elementos do contexto histórico que antecedem e acompanham o surgimento das ditaduras no século XX, na Europa e América Hispânica, para compreender como se associam com vista à constituição de uma retórica de poder nas obras. Investiga-se também o papel da censura e da violência, articulando a análise comparatista e literário-retórica com os estudos de memória e pós-memória, a partir dos quais se reavalia o valor de memória literária como parte da “mente literária”.

O seu propósito é providenciar uma visão interdisciplinar e interdiscursiva, porque analítico-literária e comparatista, que reconfigure os moldes em que se estudam as estruturas e processos de Retórica e os discursos (retóricos, artísticos, políticos) presentes no discurso literário, em articulação com o estudo das ditaduras no século XX e com o fenómeno de poder. O argumento central desta tese é a compreensão e análise do poder enquanto sistema literário-retórico, com recurso à metodologia comparatista, em duas obras do século XX de espaços geo-culturais distintos, mas entre as quais se verifica uma aproximação histórico-cultural devido aos regimes repressivos que representam.

Esta tese contribui para uma revitalização da Retórica enquanto corpo disciplinar aplicado aos estudos literários comparados, pois, além do conjunto de recursos estilísticos ou expressivos, observa-se como as estruturas e cânones da Retórica configuram uma outra forma de examinar os discursos, imagens e ideias do poder. Além dos cânones, será utilizado o recente instrumento do *homo rhetoricus*, e ver-se-á como a censura e a autocensura participam nessa formação de *retóricas* de poder. Pretende-se contribuir também para a amplificação do comparatismo enquanto sistema transdisciplinar e como espaço do *entre-lugar* e da análise interdiscursiva, para um estudo das retóricas do poder e da pós-memória na literatura. Aplica-se, a partir da História das Ideias, conceitos de poder que possam ser utilizados como parte de um novo conjunto de ferramentas de análise literária comparada. Nesta tese, entende-se o poder como lógica, semântica, metafísica, política e ética, ou seja, como hierarquia, significação, forma, espaço e desintegração, como base de estudo que contribua para um estudo dos sentidos, ou significados, de poder na literatura.

ABSTRACT

The rhetoric of power in *Dinossauro Excelentíssimo* by José Cardoso Pires and *El otoño del patriarca* by Gabriel García Márquez

Eduarda Gil Lopes Barata

KEYWORDS: Comparative Literature, Rhetoric, Power, Hispanic-American Literature, Latin-American Literature, Portuguese Literature, Contemporary Literature, Hispanic Studies, Iberian Studies, Portugal, Colombia, Dictatorships, Dictators, Novelas de Dictadura y Dictador, fable, epic, satire, *entre-lugar*, interdiscursive analysis, worlding, *homo rhetoricus*, invention (*inventio*), disposition (*dispositio*), action and performance (*actio/pronuntiatio*), monumentalism, memory (*memoria*), Oppression, Tyranny, Censorship, Violence, Memory Studies, Post-Memory.

The doctoral thesis in the following pages aims to investigate the rhetoric of power in the literary works *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) by José Cardoso Pires, and *El otoño del patriarca* (1975) by Gabriel García Márquez. To this end, comparative methodology and the analytical tools of *entre-lugar* (in-between-place, literally) and interdiscursive analysis are used, associated with a revitalization of Rhetoric processes and structures (*inventio*, *dispositio*, *actio/pronuntiatio*, *memoria*), the *homo rhetoricus*' tool, and an investigation on the phenomenon of power, dictatorship and violence. In this regard, a study of the (typically Hispanic American) narrative genre "novels of dictatorship and dictators" will be provided and expanded, as well as some elements from the historical context that precede and follow the rise of dictatorships in Europe and Hispanic America, to understand how they link towards a rhetoric of power in the literary works mentioned. This thesis also investigates the role of censorship and violence within and from the literary works, combining the comparative and literary-

rhetorical analysis with memory and post-memory studies, to reevaluate the value of literary memory as part of a “literary mind”.

Its purpose is to provide an interdisciplinary and interdiscursive perspective that reconfigures the ways in which rhetoric processes and structures are studied, as well as the (rhetorical, artistic, political) discourses within the literary discourse, combining these with the study of dictatorships in the twentieth century and the phenomenon of power. The central topic of this thesis is the comprehension of power as a literary-rhetorical system, regarding comparative methodology, in two literary works of the twentieth century from different geo-cultural spaces. Nevertheless, an historical, cultural, and literary proximity is observed between these literary pieces because of the dictatorial regimes they represent.

This thesis aims to make a contribution on the revitalization of Rhetoric as a theme and structure, besides the rhetorical figures and devices, to rethink the discourses, images, and ideas of power within literary works. Furthermore, the recent rhetorical tool *homo rhetoricus* will be used, as well as the censorship and self-censorship in the development of the rhetorics of power. It also aims to contribute to the amplification of comparative literature studies as a transdisciplinary system, and a space where *entre-lugar* and interdiscursive analysis are considered, towards a study on rhetoric of power and post-memory in literature. It applies concepts of power that can be used as part of a new set of analytical tools in comparative literary studies. In this thesis, power is understood as logics, semantics, metaphysics, politics and ethics, that is, as hierarchy, significance, form, space and disintegration, as a base of study that provides new insights into the study of the meanings and words of power in literature.

Índice

[DECLARAÇÕES]	i
AGRADECIMENTOS	vii
RESUMO	xi
ABSTRACT	xiii
Introdução	1
Comparatismo, Retórica e Poder: um triângulo interdisciplinar	1
I. Fundamentação teórica	13
I.1. O Comparatismo aplicado às narrativas de poder	13
I.1.1. O Comparatismo como espaço do <i>entre-lugar</i> e de uma “mundificação”	16
I.1.2. O Comparatismo e “análise interdiscursiva”	44
I.2. Das origens da Retórica até à Nova Retórica, após inúmeras crises: estado da questão	51
I.2.1. O primeiro período da Retórica: Aristóteles e Cícero	57
I.2.2. Desde o segundo período da Retórica até Oitocentos: relato de uma crise anunciada	66
I.2.3. Retórica na era contemporânea: desafios da <i>Rhetorica Recepta</i> e Nova Retórica	81
I.3. O poder – problematizações sobre um conceito de difícil definição, com primeira apresentação analítica das obras do <i>corpus</i>	99
II. Sistemas ditatoriais colonialistas, territórios colonizados e “la novela de dictador”: evolução de um subgénero narrativo nos contextos histórico e literário ibero- americano e ibérico	133
II.1. Sistemas ditatoriais. Entre o colonialismo e o imperialismo até às ditaduras do século XX – uma aproximação	135
II.2. “La novela de dictadura y de dictador”: evolução de um subgénero narrativo nos contextos histórico e literário ibero-americano e ibérico	169

II.2.1. – “A meta-fábula” <i>Dinossauro Excelentíssimo</i> (1972) de José Cardoso Pires	187
II.2.2. – “O romance épico” <i>El otoño del patriarca</i> (1975) de Gabriel García Márquez.....	233
III. Fábulas e epopeias, “dinossauros” e “patriarcas” – Definição de uma retórica de poder	275
III.1. – Da invenção: relato das origens.....	281
III.2. – Da disposição: O tempo e o espaço como elementos retóricos	297
III.3. – Da acção ou performance: a palavra, a propaganda e a violência....	317
III.4. – Da memória: o imaginário da ditadura.....	345
Conclusão.....	375
Bibliografia	379
<i>Corpus</i> literário de análise	379
Bibliografia teórica e crítica	379
Anexos.....	404
Anexo 1	405
Anexo 2	406
Anexo 2.1.	408
Anexo 2.2.	409
Anexo 2.3.	410
Anexo 2.4.	411
Anexo 2.5	412
Anexo 2.6.	415
Anexo 2.7.	416

Introdução

Comparatismo, Retórica e Poder: um triângulo interdisciplinar

O ponto de partida para esta investigação foi a seguinte pergunta: como se estuda a retórica do poder, isto é, como se podem estudar as imagens e discursos de poder na literatura? Como pode contribuir esse estudo para os estudos de memória? A partir destas perguntas, primeiras pistas para um estudo fenomenológico do poder no âmbito dos regimes ditatoriais na literatura ibérica e ibero-americana do século XX, ramificam-se outras: como investigar, segundo a metodologia do comparatismo, a noção de poder e sua(s) retórica(s) em obras produzidas sobre regimes repressivos? Esta tese de investigação pretende reflectir e abordar as noções de poder através dos processos de retórica na literatura do século XX, a partir das obras *Dinossauro Excelentíssimo* (1972 e 1979), de José Cardoso Pires (São João do Peso, 2 de Outubro de 1925 – Lisboa, 26 de Outubro de 1998) e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez (Aracataca, 6 de Março de 1927 – Cidade do México, 17 de Abril de 2014).

As obras do *corpus* de análise foram escolhidas como ponto de partida para um estudo das retóricas do poder uma vez que representam, no caso de *El otoño del patriarca*, a representação do legado hispano-americano e caribenho de um subgénero narrativo de grande prestígio, “la novela de dictadura y dictador”, subgénero esse que utiliza o tema da ditadura, autoridade e poder como matéria literária; e, no caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, por ser um exemplo da transição desse subgénero narrativo para outra geografia literária. Depois, a análise do poder como conceito aplicado aos processos de retórica, articulado com a figura do ditador em ambas as obras, a violência e a censura afiguraram-se como linhas de investigação pertinentes e que urgia tratar no seio dos estudos literários comparados. Os sistemas ditatoriais colonialistas ou colonizados, o tema da ditadura, o poder e os processos da retórica tornar-se-ão elos aglutinadores, articulando-se com algumas noções da História das Ideias.

Porque baptizamos esta dissertação de “retórica de poder” em vez de “contra-poder” ou “anti-poder”? Porque o nosso estudo parte do conceito de poder, articulado com os processos retóricos e a metodologia comparatista, e, do seu âmago fenomenológico, procura compreender como a subversão, distorção e ressemantização

formam parte de um imaginário (conjunto de imagens, motivos e símbolos) literário. Os discursos e a imagética de poder constantes nas obras não têm um carácter antagonista, pelo contrário: o seu carácter corresponde àquele representado pelos regimes retratados. No entanto, o que veicula, como mensagem e fonte de ressemantização e plurissignificação, é fragmentário – pois parte do recurso da metáfora e sátira para o fazer. Por esse motivo, trabalhamos as *retóricas de poder*.

Antes de prosseguirmos, porém, devemos clarificar a que nos referimos quando proferimos a palavra *retórica*. Após uma consulta ao dicionário¹, lemos que a palavra *retórica* pode ter sete acepções (Grande Dicionário Houaiss, 2015: 3342):

1 FIL RET arte da eloquência; arte de bem argumentar; arte da palavra 2 *p.ext.* RET conjunto de regras que constituem a arte do bem falar; a arte da eloquência; oratória 2.1 RET uma das três disciplinas de que se constituía o *trivium*, na Idade Média, e era ensinada nas universidades 3 *p.met.* aula em que se ensinava essa arte 4 *p.met.* livro ou tratado sobre retórica 5 uso da eloquência; utilização dos recursos, das regras da retórica 6 *p.ext. pej.* emprego de procedimentos enfáticos e pomposos para persuadir ou por exibição; discurso bombástico, enfático, ornamentado e vazio 7 *pej.* discussão inútil; debate em torno de coisas vãs; logomaquia.

Todas, excepto as duas últimas, serão abordadas aqui. As duas últimas acepções vão ao encontro daquilo que pejorativamente se entende por retórica. Percebemos então que a palavra *retórica* é detentora de polissemia, e que tanto pode referir-se à disciplina que na Antiguidade significava a arte da eloquência, como pode designar aquele tipo de discurso ou texto ornado e oco, além da disciplina que se leccionava nas universidades na época medieval. Os primeiros dois sentidos que enumerámos acompanham a Retórica desde a sua origem, vão pontuando o seu percurso e ditando cada crise fenomenológica. No entanto, estas mudanças na forma como é vista a Retórica estão relacionadas com as diferenças ideológicas que se vão assistindo na sociedade europeia ao longo dos séculos: numa época em que se dê primazia ao estudo da palavra bíblica e hermenêutica cristã, como na Idade Média, a Retórica terá bastante importância na formação do indivíduo; mas, numa época ideologicamente mais favorável à expressão do sentimento, à emoção do indivíduo, e à impulsividade e

¹ *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, editado pela Círculo de Leitores e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2013-2015. 6 vols. 6º. vol. consultado.

naturalidade do discurso, como no Romantismo, ou ao discurso científico fundado no racionalismo crítico, como no Iluminismo, a Retórica é preterida. A Retórica acompanha todas as correntes de pensamento e conhecimento e os seus fenómenos, é, assim, “gnosiológica e epistemológica, a natureza da retórica” (Lepecki, 2004: 15).

Ao longo deste trabalho de investigação, deparámos com uma questão que se reveste de alguma importância: a necessidade de pôr inicial maiúscula na palavra *retórica* e assim diferenciar a *Retórica*, histórica e milenar disciplina, cuja origem e aspectos gerais iremos escarpelizar aqui (e que culminam, já no século XX, em designações renovadas que atestam a vivacidade do estudo desta “arte da palavra”), da retórica, o discurso verbal, seja ele oral ou escrito. Sobre isto, elucida-nos Maria Lúcia Lepecki (Lepecki, 2004: 18):

Se retórica e estilo são diferentes, devemos distinguir terminologicamente o estudo de uma e de outro. Estilística chama-se o estudo do estilo, das idiossincrasias de uma expressão escrita, nomeadamente da literária. Ao estudo de aspectos universais do discurso verbal denomino *Retórica*, pretendendo a inicial maiúscula evitar a confusão com *retórica*, tecido discursivo.

Por muito plausível que seja a consideração de Lepecki, é um facto que a retórica e a estilística se foram confundido ao longo dos tempos, muito por culpa da restrição da retórica ao cânone retórico *elocutio* (elocução), que diz respeito ao estilo do discurso e que por isso mesmo foi, desde cedo, associado à estilística e aos recursos expressivos da linguagem. O próprio Aristóteles afirma, numa passagem da *Retórica* (Aristóteles, 2005: 96):

Das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem: provas como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; e provas artísticas², todas as que se podem preparar pelo método [do discurso] e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas.

² Note-se que a palavra “arte” e “técnica” eram, em grego antigo, conceitos sinónimos (até homónimos). Sobre esta passagem nesta edição, há uma nota de pé de página que ilustra esse aspecto da tradução: há autores que traduzem para “provas técnicas e não técnicas” ou “extrínsecas e intrínsecas”.

O discurso, por implicar invenção (*inventio*)³ e “preparação pelo método” (ou seja, pelo sistema de regras que é a Retórica), implica igualmente a utilização e usufruto de recursos de linguagem que expressem os pontos de vista e os acentuem ou ornem, com exemplos, figuras e elementos do estilo próprio de quem discursa. Um discurso é uma criação ou composição individual, uma humanização particular do *dizer*, como diz Maria Lúcia Lepecki noutra ocasião (Lepecki, 2004: 15), e como tal, pressupõe o uso de ferramentas de estilo. Assim, podemos assumir que retórica literária e estilística são sinónimos, sendo o caso da metáfora aristotélica (que inclui a metonímia, sinédoque e analogia) o mais flagrante. Não ter isso em conta seria o equivalente a ignorar as transições epistemológicas que a disciplina da Retórica sofreu e como as suas particularidades tiveram de ser moldadas consoante as crises de descredibilização a que foi sujeita.

A palavra *retórica* será, deste modo, mais do que tecido discursivo: dirá respeito à voz, ao tempo e ao espaço narrativos, é certo, mas também às imagens, símbolos e outros elementos expressivos que comportam e se transmitem no acto fenomenológico da partilha com o leitor, a leitura. A palavra *retórica* é estilo, também. O comparatista George Steiner afiança (Steiner, 2012: 40): “A questão é clara: tanto em filosofia como em literatura, o estilo é substância. A amplitude retórica e a condensação lacónica oferecem-nos imagens e leituras do mundo contrastantes. A pontuação é também epistemologia.” Assim, e apesar de a especialista Maria Lúcia Lepecki estabelecer uma diferença entre tecido discursivo e estilo, distinguindo deste modo a retórica da estilística, nós entendemos o contrário: não há tecido discursivo que seja possível distinguir e determinar se não houver um estilo que o defina – tudo é retórica. E esta retórica advém da instituição da Retórica, cuja resplandecência teórico-prática brilha ainda hoje.

Para este estudo, recorreremos a uma categoria narrativa do contexto hispano-americano, “las novelas de dictadura y dictador”, ou, portuguesmente, os romances de ditadura e de ditador. Apesar de *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926), do autor galego Ramón del Valle-Inclán, se constituir como modelo para os romances de

³ Que não significa “invenção” conforme a entendemos hoje, como veremos em subcapítulo próprio (III.1. “Da invenção: relato das origens”).

ditadura e de ditador numa segunda fase de evolução (a partir de 1950), como veremos no subcapítulo II.2., tem-se como legítimo que tal subgénero representa um tipo de literatura desenvolvida no meio literário ibero-americano. Foi, aliás, Augusto Roa Bastos, autor de outra obra considerada uma “novela de dictador”, *Yo, el Supremo* (1974), quem afirmou (Roa Bastos, 1986: 2): “La novela de don Ramón del Valle-Inclán se perfila así definitivamente como el modelo fundador de la saga de dictadores de la literatura latinoamericana y caribeña [...]. Inauguraba ella un tema de encrucijadas tejiendo los elementos de una realidad de pesadilla en la irrealidad de los signos de la escritura.”

O contributo do nosso estudo centra-se na sistematização e análise de uma retórica de poder no âmbito comparatista, e não de uma poética do poder aplicada às narrativas de poder (os romances de ditador) como outros autores já elaboraram (cf.. subcapítulo II.2). Este trabalho baseia-se num conjunto de princípios metodológicos, temáticos e discursivos, a partir dos cânones da Retórica (*invenção, disposição, acção/pronunciação* e memória) e processos retóricos (elocutivos: imagem, alegoria, metáfora e verosimilhança), que se combinam com um estudo retórico e uma reflexão sobre as práticas literárias do comparatismo, articuladas com os estudos de memória.

A primeira parte deste trabalho é dedicada à fundamentação teórica. Primeiro, esta é uma tese de estudos literários comparados. É o comparatismo que nos fornece a metodologia de leitura e análise, e aí estabelecemos o conjunto de ferramentas que usaremos, nomeadamente o *entre-lugar* de Silviano Santiago e a análise interdiscursiva de Tomás Albaladejo, além de apresentarmos uma brevíssima contextualização histórica sobre a “mundificação” da literatura.

O subcapítulo seguinte centrar-se-á na Retórica, a partir da qual redigimos uma apresentação da sua história e do seu desenvolvimento, elaborando, a partir daí, uma ressemantização e reformulação analítico-prática, de jaez comparatista, sobre os cânones retóricos e os processos elocutivos de retórica (metáfora, imagem, analogia).

Partiremos dos moldes clássicos destes cânones a fim de os situar no estudo analítico que propomos: o nosso objectivo é compreender como a retórica, enquanto estrutura discursiva, discurso e estilo, se articula com o conceito de poder no sentido de estabelecer uma narrativa que configura um certo imaginário e memória colectiva, relacionada com a ditadura enquanto regime e com o ditador enquanto arquétipo e

figura. Ou seja, a retórica (e a Retórica) servirá de fundação para um estudo sobre os discursos de poder que formam uma rede intertextual e intersemiótica relacionada com as ditaduras do século XX, porquanto veiculam uma forma literária de *ver* esse contexto, e, simultaneamente, uma forma distinta de representação da memória que não pertence aos circuitos “oficiais”, uma memória alternativa ou omissa, ou uma “pós-memória”, como nos explica Marianne Hirsch (2008).

No terceiro subcapítulo, tratamos o conceito de poder conforme é examinado por alguns autores do âmbito da História das Ideias, como Friedrich Nietzsche, Hannah Arendt, Paul Ricoeur e Byung Chul-Han. Indagava-se, desde o início da investigação para esta tese, a possibilidade do estabelecimento e consagração do conceito de poder como parte dos processos retóricos nos estudos literários. Ou seja, propusemo-nos investigar o conceito e fenómeno de poder como ponto de análise literária e semiótica, em articulação com a metodologia comparatista, e pretendemos ainda que tal constitua um estudo, ou a abertura de linhas de trabalho com vista ao estudo, dos processos de memória a partir da ficção literária. Concluímos, com este subcapítulo, a fundamentação teórica.

A segunda parte deste trabalho inicia-se com uma contextualização histórica que inclui o período compreendido entre o século XIX e a ascensão das ditaduras no século XX. Aí frisamos, entre outras coisas, o imperialismo alemão na América Hispânica, uma vez que, nos demais estudos feitos sobre a obra literária de Gabriel García Márquez e de outros autores do *boom* hispano-americano, se dá maior relevo ao imperialismo dos E.U.A. que, embora de grande importância social e histórica, não foi fenómeno único. Cremos que, apesar da extensão do capítulo sobre a contextualização histórica, esta é necessária para compreender como os discursos e retóricas de poder se interligam aos discursos histórico-míticos que os autores representam nas obras, por meio da subversão, distorção, sátira e grotesco. Discorremos, também, sobre os sistemas ditatoriais na Europa e América Hispânica e contextos político-sociais relacionados, com recurso a alguns dos estudos historiográficos mais recentes (Hobsbawm, 1998 [1990], Rosas, 1992, 2003 e 2012; Beorlegui, 2004; Paxton, 2004; Loff, 2010; Varela, 2018).

O subcapítulo seguinte é dedicado à contextualização do subgénero narrativo das “novelas de dictadura y dictador”, integrando *Dinossauro Excelentíssimo* nesse âmbito. A par de uma revisão dos mais recentes estudos em relação ao subgénero, assim

como de estudos comparatistas sobre as obras do *corpus*, observamos como a figura do ditador se aproxima de uma tipologia de personagem mais versátil literária e artisticamente do que o arquétipo analisado por outros autores (como veremos no subcapítulo II.2), e representa não a centralização do poder único, mas a sua dispersão e fragmentação (como examinaremos no subcapítulo I.3). Neste âmbito, o conceito de poder visto e articulado como processo retórico na literatura apela também à questão tipológica de géneros narrativos, nomeadamente a da fábula e do subgénero de romance de ditadura/ditador. Fazemos, por último, uma apresentação analítica das obras do *corpus*.

Procedemos, na terceira parte, à constituição de uma retórica de poder tendo em consideração os cânones clássicos da Retórica. A partir do cânone da *invenção* estabelecemos uma leitura analítico-crítica sobre a reinvenção do arquétipo do ditador. Descobriremos o subtexto das origens da figura do ditador enquanto elemento que reivindica e veicula uma memória omissa⁴ – que ditador é este? A que corresponde, em termos literários, a sua representação nestas obras?

O segundo cânone a ser revitalizado, o da *disposição*, corresponde a uma reformulação dos elementos de tempo e espaço não apenas como recursos expressivos, mas como elementos que determinam o lugar da representação do ditador e das suas manifestações de poder. Teremos em consideração como o tempo e o espaço se tornam pontos estruturais de uma retórica de poder que se sustenta sobre um imaginário da palavra (da voz e da censura).

O mesmo se aplica ao estudo da *acção* ou *performance* – o *actio* e o *pronuntiatio* – no qual estudamos como a palavra se torna motivo performático nas duas obras, seja como parte do discurso, da censura, da propaganda e da violência. Também a palavra, mais do que mero morfema ou conjunto de sílabas expressivas, se torna tema e motivo,

⁴ Expressão utilizada pela Professora Doutora Isabel do Carmo na conferência “Opressão e resistência no Estado Novo” sobre o seu livro *A Luta Armada*, publicado em 2017: “As memórias oficiais não são estas, são as do governo. Poucos livros há que contem as memórias dos movimentos sociais. E por isso vale sempre a pena contribuir para a memória colectiva.” Esta conferência decorreu a 1 de Abril de 2019 às 18 horas no Auditório 2 da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, juntamente com Fernando Pereira Marques (representando o movimento social LUAR), Jorge Wemans (Resistência Católica), Henrique Neto (MUD Juvenil) e António Abreu (Movimento Estudantil). Isabel do Carmo representou o movimento das Brigadas Revolucionárias.

porquanto representa a *performance* de um poder que ocupa todo o espaço, mas não se situa, em concreto, em nenhum lugar. Veremos também como a palavra se torna “representação oblíqua da censura”⁵, um dos mecanismos mais eficazes dos regimes ditatoriais, onnipresente em *Dinossauro Excelentíssimo*, é certo, mas também evidente em *El otoño del patriarca*.

O último ponto desta retórica de poder parte da memória e da sua conceptualização na retórica clássica enquanto ferramenta discursiva, e corresponderá ao estudo da memória e pós-memória. Irá basear-se no conceito de *homo rhetoricus*, conforme denomina Peter Österreich, a fim de consolidar, no âmbito contemporâneo, um estudo de memória a partir da arte literária. Esta reflexão analítica culmina numa articulação da retórica de poder com os estudos de memória e pós-memória, posicionando os estudos de memória cultural e memória literária no âmbito literário comparatista. Estas questões serão problematizadas e debatidas dentro de um quadro terminológico relativo aos estudos de memória, articulando-se com um estudo do simbólico e do imaginário (Assmann, A., 2006 e 2016 [1999]; Assmann, A., e Shortt, L., 2012; Assmann, J., 2008; Hirsch, 1997; Sarlo, 2012 [2005]).

Dinossauro Excelentíssimo (1972) de José Cardoso Pires, e *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, foram duas obras publicadas no decénio de 70, um tempo caracterizado por transformações e rupturas. De facto, é nesta altura que a memória enquanto área de estudos transdisciplinar brota, como podemos ler no primeiro parágrafo da introdução da obra *Transiciones democrática y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, política* (Eser, Schrott & Winter, 2018: 11): “Debido a las transiciones democráticas en la península ibérica y el Cono Sur en los años 1970 y 80, el tema de la memoria se ha convertido en un campo fundamental de los estudios hispánicos, marcado por la confluencia de diferentes enfoques tanto metodológicos como teóricos.”

É nosso objectivo que todas estas reflexões culminem num estudo abrangente e pormenorizado que articule e revitalize os estudos literários comparados, os processos

⁵ Expressão utilizada pela Professora Maria Fernanda de Abreu na conferência sobre a obra *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires no âmbito do ciclo de conferências da Hemeroteca Municipal de Lisboa intitulada “Livros que Foram Notícia”, a 22 de Novembro de 2018.

e cânones da retórica, o conceito de poder e os estudos de memória. Concomitantemente, não esqueceremos os contributos de alguns dos pensadores e investigadores que relacionaram as suas reflexões com as áreas e temas sobre as quais pretendemos examinar e aprofundar. Assumiremos uma atitude reflexiva que procure descentralizar o enfoque exclusivamente europeísta ou hispano-americano dos estudos críticos e analíticos sobre as obras e contextos que abordamos.

No caso de *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires, serão tidas em conta duas versões do texto, a de 1972 e a de 1979, uma publicada antes do 25 de Abril de 1974, e outra publicada depois⁶. Uma vez que o nosso estudo incide sobre as retóricas de poder, é relevante ter em conta o peso da censura sobre o texto literário, e de que forma tal pode influenciar o processo de escrita. No caso de *Dinossauro Excelentíssimo* afigurou-se-nos pertinente ter em consideração este aspecto, uma vez que a palavra literária se encontra embebida no meio cultural onde germina, e a censura é um tema obrigatório para o estudo das retóricas de poder em obras literárias criadas e/ou publicadas durante regimes ditatoriais.

Porquê o estudo de retórica em articulação com o comparatismo e o conceito e o fenómeno de poder? Poderíamos simplesmente elaborar uma análise literária comparada entre ambas as obras e estudar os discursos e recursos expressivos do poder nas obras do nosso *corpus*. No entanto, o que pretendemos é mais amplo: temos consciência de que a retórica, actualmente, é coarctada aos aspectos expressivos ou estilísticos da linguagem. O nosso objectivo prende-se com uma revitalização da retórica enquanto estrutura literária e de memória, mais do que uma súmula de recursos estilísticos ou expressivos, e a sua associação a uma reflexão sobre o fenómeno do poder em duas obras literárias. Para tal, iremos retirá-la de um contexto enraizado nos estudos clássicos (da Grécia e Roma Antigas) e analisamos em que moldes a retórica é uma “humanização do discurso”, como nos diz Maria Lúcia Lepecki (2004), e se consubstancia com todas as formas discursivas, de quaisquer latitudes geográfico-culturais ou períodos históricos, e tecidos culturais e simbólicos.

⁶ Foi consultada também a edição de 2011, publicada a partir da última edição revista pelo autor, e que corresponde, tanto quanto sabemos, à que foi publicada em 1988 na colectânea *República dos Corvos* (Publicações Dom Quixote).

A Retórica teve os seus períodos de crise e desvalorização. Os recentes estudos de Joachim Knape, García Berrio e Tomás Albaladejo, inseridos no contexto da Nova Retórica, aspiram a uma revitalização da disciplina. Porém, mantêm-se, cremos, demasiado associados a uma visão teórica da linguagem e do discurso, pois são perspectivados de forma revisionista em relação àquilo que já havia sido pensado e produzido neste âmbito, e que, embora muito importantes, não aprofundam a aplicabilidade prática nos estudos literários e de cultura. Peter Österreich, autor já mencionado, também teoriza sobre a Nova Retórica no contexto da antropologia, incorporando e desenvolvendo a noção de *homo rhetoricus* como conceito renovado para os estudos de cultura, fortemente enraizado no âmbito do pós-modernismo e da ironia. Embora o pós-modernismo⁷ não esteja directamente relacionado com as obras que tratamos, alguns aspectos do seu conceito do *homo rhetoricus* revelar-se-ão úteis para o estudo que aqui propomos.

⁷ Não se pode afirmar que o pós-modernismo seja uma corrente ou movimento, ou que tenha sequer datação – pelo contrário, é um conjunto de processos que se caracterizam por não terem um sentido comum nem coeso, mas plural, fragmentário e contraditório (Ceia, 2009). O(s) pós-modernismo(s) pauta(m)-se pela ausência ou recusa da narrativa, da história, da norma e da unidade – e, ironicamente, soçobra na sua própria rejeição de uma definição, já que a ausência ou recusa da narrativa ou da história *pode ser* uma narrativa ou uma história. O seu carácter fragmentário, articulado com a ironia, a intertextualidade, a paródia e o *pastiche* já rendeu inúmeras teorias e contra-teorias, pelo que se torna cada vez mais difícil determinar com clareza o que é o pós-modernismo. Em termos literários, é conotado com a ideia de “exaustão da Literatura”, conforme John Barth havia escrito no seu ensaio “The Literature of Exhaustion”, escrito em 1967 (e que pode, aliás, associar-se à ideia de uma “exaustão da arte e da cultura” por se considerar uma espécie de manifesto do pós-modernismo relativamente à arte e cultura pós-1945) onde dá conta de algumas das particularidades que acabam por definir o pós-modernismo como um conceito *attrape-tout* das manifestações culturais e artísticas até hoje, como a interdisciplinaridade, a diluição de fronteiras entre artista/autor e público, e a metaficção: a literatura escrevendo sobre si própria.

Cf. Carlos Ceia (2009), “Pós-modernismo” in *E-Dicionário de Termos Literários*, 29 de Dezembro <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pos-modernismo/>>, 02/11/2019; John Barth (1984), “The Literature of Exhaustion” in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Londres: The John Hopkins University Press, <<http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/barth.pdf>>, 02/11/2019; Fredric Jameson (1984), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Durham: Duke University Press, in <https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/SOC757/um/61816962/Jameson_The_cultural_logic.pdf>, Linda Hutcheon (1988), *A Poetics of Postmodernism*, Londres: Routledge; Carlos Ceia (1999): *O Que É Afinal o Pós-Modernismo?*, Lisboa: Século XXI; Terry Eagleton (1996), *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Blackwell, & *After Theory* (2004), Londres: Penguin Books: 2004; *Post-modernism* <<http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2092>>, 02/11/2019; e ainda José María Paz Gago, “El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)” in AIH - Asociación Internacional de Hispanistas, Actas XII, 1995, in Centro Virtual Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_018.pdf>, 30/11/2019.

Visto que a Retórica é uma disciplina global, facilmente somos convidados a entrar no domínio da Antropologia, História das Ideias, Estética, Estudos de Memória, entre outros, pelo que esta tese se assumiu, desde o início, como um trabalho interdisciplinar. Além disso, sendo esta uma dissertação de Estudos Literários Comparados, a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade integram a génese do Comparatismo. Falaremos dos discursos e imagens do poder que se cruzam e combinam a fim de erigir uma história, uma narrativa que se reveste, apesar (e por causa) do carácter ficcional, de um valor de memória. A imagem, observada sob variados pontos de vista, havia sido abordada pela retórica e estudos literários como a fonte da metáfora⁸. Os códigos do discurso e os signos da imagem não são aqui vistos na sua singularidade nominal, como se se tratasse de uma análise do foro linguístico ou semiótico, mas como matéria substantiva que molda e transcende a obra literária a fim de despertar no leitor um fio de consciência narrativa sobre o tempo que foi e que existiu, um tempo contado pela mão do autor e pela(s) voz(es) narrativa(s). Assim, os signos da imagem englobam não apenas a metáfora e a alegoria literárias, mas também as extraliterárias. Não será despidiêda, portanto, a noção de propaganda e a fonte ideológica de ícones, símbolos e imagens que constituiu cada ideologia de poder repressivo. Falamos de obras do século XX (*Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*) sobre contextos políticos repressivos do século XIX e XX – contextos que liminarmente impuseram uma nova forma de *viver* baseada numa nova forma de *ver*: ver o *eu*, o *nós*, o *outro*, a cultura e a memória como entidades intimamente relacionadas e embebidas no contexto sociopolítico que vigorava e impunha uma “nova” ordem social.

É pertinente acrescentar que nos limitámos a uma revisão dos trabalhos críticos e ensaísticos sobre as obras destes dois autores que estivesse directamente relacionada com o tema das ditaduras, o arquétipo e figura do ditador, e os discursos e mitos de poder que lhes estão subjacentes. Os demais assuntos relacionados com a obra de José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez, apesar de relevantes para os estudos literários

⁸ De outra coisa se trata quando falamos de Retórica da Imagem, uma vez que pode indicar uma relação mais estreita com os estudos de publicidade e *media*, e não propriamente a imagem literária enquanto recurso estilístico. Cf. Fix, Gardt & Knape, 2008; Ribeiro, 2009.

comparados, não foram considerados para esta dissertação, uma vez que não é nosso propósito elaborar uma revisão crítico-científica do que já foi produzido, no meio académico, literário e jornalístico, sobre tudo o que foi estudado. Assim, estudos sobre o neo-realismo ou o pós-modernismo em José Cardoso Pires, ou o realismo mágico em Gabriel García Márquez, entre outros atinentes temas e assuntos, apesar de constituírem parte do *corpus* teórico-crítico lido para este estudo, não serão tão citados como outros autores ou trabalhos que julgámos de maior pertinência. De qualquer forma, na obra de Marco Neves (2018), *José Cardoso Pires e o Leitor Desassossegado*, sobretudo no primeiro capítulo intitulado “Visita à Oficina”, consta um cuidado percurso dos estudos críticos sobre a obra de José Cardoso Pires até à data, articulando os trabalhos ensaísticos, críticos e de teor biográfico. Márcia Hoppe Navarro (1990), Roberto González Echevarría (2003) e José Manuel Camacho Delgado (2016) elaboram, igualmente, uma revisão dos trabalhos críticos sobre a obra de Gabriel García Márquez. Optámos por destacar outras linhas de investigação, da História das Ideias, da Retórica e do Comparatismo, no sentido de contribuir com uma visão renovada sobre as obras, sem querer duplicar ou replicar trabalho, já tão completo e consolidado, feito pelos especialistas mencionados.

Portanto, para falarmos de uma *retórica de poder* em estudos literários comparados teremos de passar primeiro por uma recapitulação teórica da metodologia do comparatismo, a fim de estabelecer a base epistemológica e o método sobre o qual se desenvolve este projecto, para depois procedermos a um estudo breve dos processos de Retórica, e perceber em que sentido poderão os discursos verbais literários e as suas estruturas – as retóricas – representar dimensões de poder político repressivo ou dos efeitos desse poder. Posteriormente, daremos conta da problematização do conceito de poder, de uma análise dos sistemas ditatoriais no contexto histórico, e da incorporação de um estudo das retóricas de poder nas obras do nosso *corpus*.

Por fim, declaramos que na redacção desta tese não foi seguido o Acordo Ortográfico de 1990, salvo as citações que o contemplam.

I. Fundamentação teórica

I.1. O Comparatismo aplicado às narrativas de poder

O processo semântico é um processo de diferenciação. Ler é comparar.
George Steiner (2003 [1996]: 152)

A conhecida frase em epígrafe é de George Steiner, célebre comparatista e pensador de estudos culturais e literários, proferida no seu discurso inaugural, por ocasião da sua entrada na Universidade de Oxford como professor, em 1994. Como escreve o autor, a última frase, embora curta e directamente ligada ao ofício da leitura e hermenêutica, compreende a comparação enquanto prática basilar da experiência humana, que com todas as disciplinas das ciências e das humanidades se relaciona.

Atentemos ao primeiro verbo dessa última curta frase em epígrafe: “Ler” implica não só o acto da leitura de uma obra textual, mas a *leitura* daqueles outros objectos e fenómenos que não se encerram num livro: um edifício, uma cidade, uma pintura, uma escultura, um fenómeno meteorológico, químico, físico ou biológico, *etc.* Assim, vemos “ler”, mas percebemos que este acto de leitura pode ser mais abrangente, e que incluirá compreender, analisar, observar, ver. Como tal, inferimos naturalmente que o ofício do investigador comparatista incluirá mais saberes além dos estudos literários propriamente ditos: é uma área dos estudos literários que se afirma na sua interdisciplinaridade e no seu multilinguismo.

Depois, a segunda forma verbal, “é”, que estabelece a ligação entre “ler” e “comparar”, significa que há uma *constância* nessa atitude comparativa. É uma acção ininterrupta, um fluxo de pensamento que não cessa – e o facto de a frase ser unicamente constituída por verbos demonstra a força activa que existe nessa atitude comparativa, aqui relacionada com os estudos literários.

Finalmente, o terceiro verbo, “comparar”, implica uma equalização de entidades semelhantes ou dissemelhantes, procurando compreender tanto os pontos divergentes como convergentes entre si. Compara-se o ser humano aos animais, a expansão do universo às cordas de uma guitarra (“Teoria das Cordas”, na Física), o amor ao fogo (“Amor é fogo que arde sem se ver [...]”, como glosa Luís de Camões).

Comparar, mais do que um artifício retórico ou uma ferramenta metodológica, está na base do próprio entendimento humano – e a criação de analogias, metáforas e imagens advém deste instinto humano de equalizar realidades distintas a fim de lhes conferir forma e sentido. E, de facto, assim principia o discurso de George Steiner, que aqui citamos na sua forma de ensaio (Steiner, 2003 [1996]: 150):

Todo o acto de recepção de uma forma significativa, em linguagem, em arte, em música, é comparativo. O conhecimento é re-conhecimento, seja no elevado sentido platónico de uma lembrança de verdades anteriores, seja no da psicologia. Procuramos compreender, «colocar» o objecto diante de nós – o texto, o quadro, a sonata – atribuindo-lhe o contexto inteligível, informativo, de uma experiência anterior e afim. Olhamos, intuitivamente, para a analogia e para o precedente, como se para os traços fisionómicos de uma família (portanto, «familiares»), que relacionam a obra que é nova para nós com um contexto reconhecível.

Mas o comparatismo, ou a Literatura Comparada, não é só comparar, pelo contrário, assume-se como uma área de estudos literários própria, com a sua metodologia, história e contexto, tendo surgido a partir do século XVIII e do meio intelectual e cultural do qual eclode o Iluminismo (Buescu, H. C., 2009: s/p.). Intimamente relacionada com o advento das literaturas nacionais no século XVIII, com o conceito de *Weltliteratur*, de Johann Wolfgang von Goethe, e com a oposição complementar entre literatura geral e literatura comparada, o comparatismo afirma-se como uma área multilinguística e interdisciplinar, partindo dos Estudos Literários para circular pela História, História das Ideias, Antropologia, Artes Visuais, Linguística e demais estudos humanísticos, visitando ocasionalmente as outras ciências.

A prática comparatista, por ser interdisciplinar, participa na diluição e/ou aglutinação de fronteiras dos variados ramos da ciência. As locuções “ciências duras” e “ciências exactas” são erróneas por princípio, seja como referência a si próprias, seja como valor de contraste em relação às ciências “humanas”. Nenhuma medida ou estudo que tenha por base o juízo humano pode ser exacto em absoluto, pelo menos não como valor de distinção entre as ciências que estudam os fenómenos da natureza, física e espaço e os demais fenómenos relacionados com as artes, humanidades e relações sociais. Tal designação implica que não há rigor nas artes e humanidades, o que é falacioso, pois há métodos, técnicas e normas que devem ser cumpridos de modo a alcançar conclusões analíticas; e ainda que as ciências da natureza e afins não são

humanas, o que também é falacioso. Todo o conhecimento é humano. Os estudos literários comparados participam nesta mudança.

Essa nova “área de reflexão” que é o comparatismo, nas palavras de Helena Carvalhão Buescu, tem uma natureza inerentemente dialéctica: particularmente entre a história da literatura, os estudos teórico-literários e a crítica literária (Llovet et al, 2007: 333); enquanto procura, objectivamente, estabelecer um diálogo entre aquilo que é a esfera do *eu* e a esfera do *outro*, entre o familiar e o estranho, entre o global e o periférico, entre o nacional e o não-nacional. E é entre estas duas esferas que se situa o comparatista (Brunel, 2004: 19): “O objectivo do comparatista é outro: imbuído da sua própria voz e assumindo o seu lugar no concerto, fica à escuta das outras vozes.” Também Tomás Albaladejo o afirma no seu artigo “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo” (2008), porquanto (Albaladejo, 2008: 252): “[...] la Literatura Comparada se ha ocupado del estudio contrastivo de las Literaturas, de las obras literarias, de los autores y de los contextos [...]” e remata (Albaladejo, 2008: 253): “La Literatura Comparada se ha convertido en una de las disciplinas más activas e importantes en el conjunto de los estudios literarios.”

Ainda assim, a difícil deslocalização da esfera sociocultural a que pertence o investigador comparatista é um tema em constante debate, o que se pode exemplificar através da questão da europeização ou ocidentalização da perspectiva de análise ou estudo que se pode (ou não) ter sobre determinada obra ou realidade. Esta confrontação cria, amiudadas vezes, interessantes ensaios e reflexões sobre a natureza epistemológica do conhecimento e das ciências humanas – alguns exemplos são *Uma Literatura dos Trópicos – ensaios sobre dependência cultural* (1978), de Silviano Santiago, escritor e ensaísta especialista em estudos culturais e literários; e ainda *Orientalism* (1978), ou *Culture and Imperialism* (1993), de Edward Saïd, um dos maiores especialistas em estudos pós-coloniais e comparatismo.

As narrativas de poder que aqui analisamos, *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires, e *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez serão o objecto dialéctico de um estudo analítico e interdiscursivo. Depois do comparatismo, analisamos a retórica e o seu percurso e estudamos o conceito de poder, procurando contribuir para uma maior compreensão do fenómeno do poder na literatura do século XX e como este se articula com a História das Ideias, os contextos históricos e a arte

literária. Em estreita relação com o comparatismo, apresentamos, seguidamente, como o *entre-lugar* e a análise interdiscursiva, como ferramentas analíticas, são fulcrais para o estudo que propomos.

I.1.1. O Comparatismo como espaço do *entre-lugar* e de uma “mundificação”

Os estudos literários comparados foram, durante grande parte do século XX, considerados um pólo complementar em relação à “literatura geral”. Apesar de já ter sido usada a expressão “literatura geral” em 1817 (por Népomucène Lemerrier), sobretudo ligada à história literária (focada nos géneros, estilos e movimentos), é no início do século XX que surge essa bipolaridade com maior viço, através de Paul van Tieghem (1871-1948), filólogo e comparatista francês, que escreveu *La littérature comparée* em 1931. Van Tieghem fazia a distinção entre a literatura geral como a investigação dos “movimentos e dos modos literários que transcendem os limites nacionais” (Brunel, 2004: 10) e à literatura comparada reservava o estudo “das relações que unem duas ou mais literaturas” (idem, *ibidem*). A literatura geral considerar-se-ia segundo um tema, um período ou um estilo, colocando limites temporais e espaciais para evitar extrapolações tão generalizadas que pudessem causar um desencaixe da literatura geral para se aproximar mais da Estética, Filosofia ou História das Ideias (Brunel, 2004: 22). O que serviria de base para se consolidar o comparatismo seria o “estudo sistemático de conjuntos supranacionais” (Guillén, 2005: 13):

Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. Prefiero no decir, con otros, sin más contemplaciones, que la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador.

Neste *incipit* de uma das obras magnas do saber e metodologia comparatista, *Entre lo uno y lo diverso*, escrita por Claudio Guillén, em 1985, assoma uma das características que maior instabilidade causa à área de estudos literários comparados, ou Literatura

Comparada, ou Comparatismo⁹: o internacionalismo ou o estudo sistematizado de conjuntos supranacionais de determinadas geografias literárias e culturais.

Tal instabilidade é causada por dois motivos: ao assumir uma perspectiva marcadamente supranacionalista, corre-se o risco de trabalhar um texto como modelo comparatista (o primeiro factor da equação comparatista) e o segundo ou terceiro textos como consequência desse modelo, havendo assim um texto principal e outro subalterno. Ao invés, procura-se uma revitalização de ambos os textos através da dialéctica entre eles, em constante reciprocidade analítico-crítica, construtiva (Coutinho, 2001: 322):

[...] o texto segundo não é mais apenas o «devedor», mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em consequência, mais rica e dinâmica. O que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, [...] mas o elemento de diferenciação [...].

O segundo motivo prende-se com a consideração do texto *per se*, em exclusividade, sem incluir a dimensão histórica, cultural ou social que o rodeia. Esta seria a base de estudo do desconstruccionismo (sobre o qual, lamentavelmente, não poderemos debruçar-nos aqui). Tanto o desequilíbrio entre os dois textos ou a sua consideração como partes iguais na equação comparatista, como a leitura desconstruccionista, limitam o alcance disciplinar do comparatismo. Não poderemos esquecer que o comparatismo situa o seu epicentro no texto, palavra e retórica literárias, é certo, mas o seu âmbito provoca (ou é provocado por) réplicas em todas as dimensões: produção artística, contexto político e vivência socio-histórica. O escopo do comparatismo é a experiência e essência humanas, na sua diversidade, intertematicidade e plurilinguismo, tomando o texto literário como ponto de partida.

⁹ Em cada língua, cada nome: em língua portuguesa, há quem hesite entre chamar “literatura comparada”, “estudos comparatistas” ou “comparatismo”; na língua inglesa chama-se “comparative literature”, pois pressupõe o método no nome através do afixo (-ive), e não algo já feito (sugerido pelo participio passado de “compared”); em francês, onde o Comparatismo mais se impulsionou, é “Literature Comparée”. Na língua alemã, denomina-se “vergleichende Literaturwissenschaft”, de todas, a mais completa designação: ciências literárias comparativas (literalmente traduzindo), ou mais abreviada ainda, Komparatistik. Para esta tese, assumimos comparatismo e estudos literários comparados como (quase) sinónimos, sendo que o comparatismo atenta à metodologia do campo, além da sua história e contexto, e os estudos literários comparados são designados como termo disciplinar mais abrangente.

Desde a Antiguidade Clássica que pudemos assistir, ainda que num estágio embrionário, à atitude comparatista dos estudos literários – afinal, não esqueçamos que foi na recepção da literatura e filosofia gregas que a literatura e filosofia romanas se desenvolveram – mas é a partir do século XVIII e do conceito de *Weltliteratur* de Johann Wolfgang von Goethe que podemos falar mais aturadamente do surgimento de uma área de reflexão e epistemologia dedicada à arte literária, seguindo uma metodologia comparatista.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), com a sua teoria da *Weltliteratur* (que literalmente significa “literatura do mundo”), pretendia fundar um cânone literário sediado numa convicção supranacionalista e cosmopolita, a fim de compreender o alcance da arte literária e do conhecimento científico “em todo o mundo”. Este conceito *goethiano* é algo nebuloso e não reúne, todavia, consenso¹⁰ entre os que sobre ele se debruçaram (Brunel, 2004: 16). Apesar de assumir uma origem greco-romana na literatura dita universal¹¹, encabeçada pela *Ilíada* e *Odisseia*, Goethe inclui, todavia, a

¹⁰ No artigo “Goethe revisitado: Tradução e cosmopolitismo”, de Fernanda Gil Costa, este conceito *goethiano* é problematizado, abordando a incompreensão do mesmo na comunidade científica. Segundo esta autora, Goethe pretendia, mais do que delimitar um conjunto de textos modelares a partir dos quais se criaria uma espécie de cânone da *Weltliteratur*, ou mais do que promover a literatura clássica (dos gregos) ou germânica, criar uma ideia de literatura do mundo centrada numa (Costa, 2001: 75): “[...] consciência da diferença e do reconhecimento da presença da alteridade no próprio [...]. O seu cosmopolitismo não teve origem num idealismo ou utopismo cultivados na lonjura da realidade que o teria levado à grecomania, mas sim na observação directa do mundo convulsivo das primeiras décadas do século XIX, dos seus nacionalismos exacerbados, na luta entre as nações europeias pelo expansionismo e pela hegemonia cultural.” Além disso, a sua concepção de literatura mundial está, claro, ligada à velocidade de comunicação e circulação de traduções e edições. In Costa, Fernanda Gil, “Goethe revisitado: Tradução e cosmopolitismo” in Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (org.) [2001], *ACT 3 – Narrativas da Modernidade: a Construção do Outro*. Lisboa: Edições Colibri e CEC – FLUL. Pp. 61-76.

¹¹ Goethe frisa bem a ideia de que se deve seguir o modelo e o exemplo da Grécia Antiga: “Eu gosto de olhar em torno das nações estrangeiras, e aconselho todos a fazê-lo. A literatura nacional não significa muito agora, a época da literatura mundial está neste tempo, e cada um deve agir nesse sentido. Mas mesmo observando o que é estrangeiro, não devemos considerá-lo especial ou exemplar. Não pensemos que é chinês ou sérvio, Calderón ou dos Nibelungos; pensemos antes na necessidade de algo como exemplo, e para tal devemos voltar para os Gregos Antigos, em cujas obras o homem belo é sempre representado”. Traduzido de: «[...] Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist.” in Eckermann, Johann Peter (1827), «Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens» in

poesia do Extremo Oriente, a literatura lituana e as lendas populares da Baviera na *Weltliteratur* (Birus, 2004: 1). Mas o seu principal motivo era assegurar a centralidade alemã nesse estudo, pois havia que ter em conta “o gosto e sentido alemão” (Goethe *apud* Birus, 2004).¹²

Ou seja, é notória aqui a perspectiva nacionalista a adoptar no estudo de uma literatura do mundo, justificada no sentido de uma estética – um *gosto* – a ser demarcado entre a literatura alemã e as literaturas inglesa e francesa. O nacionalismo (literário, e exclusivamente referindo-nos àquilo que implica o conceito de *Weltliteratur*) começa por se pautar, numa fase muito inicial, pela tal *diferença* a assumir em relação ao *outro*. De igual modo Madame de Staël¹³ se ergueu como uma das primeiras vozes defensoras do comparatismo, associando o estudo literário à glorificação da liberdade humana como ideal revolucionário (Staël, 1991)¹⁴.

Diz-nos também a comparatista Helena Carvalhão Buescu que o princípio nacionalista sempre habitou o comparatismo (Buescu, H. C., 2009, s/p.):

[...] o paradigma comparatista [...] progressivamente constituído, e que se prolongará como dominante até aos anos cinquenta do século XX, poderá assim ser brevemente caracterizado como de inspiração nacionalista (embora tal pareça paradoxal, mas veremos que o não é) e sublinhando, enquanto orientação metodológica, duas grandes áreas de investigação: a historicista e a metodológica.

<<https://gutenberg.spiegel.de/buch/gesprache-mit-goethe-in-den-letzten-jahren-seines-lebens-1912/80>>, 27/12/2019. Muito agradeço à Professora Gabriela Fragoso as elucidações sobre este tema.

¹²Citado em <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf> a partir de Goethe an Streckfuß, 27. 1. 1827 (Konzept; WA IV 42, 28). Versão original (a tradução é nossa): „Ich bin überzeugt daß eine Weltliteratur sich bilde, daß alle Nationen dazu geneigt sind und deshalb freundliche Schritte thun. Der Deutsche kann und soll hier am meisten wirken, er wird eine schöne Rolle bei diesem großen Zusammentreten zu spielen haben. [...] Die Franzosen und Italiener hingegen sind leise wo möglich heranzuführen, deren Werke, selbst verdienstlich, dem deutschen Gaumen und Sinn nicht gerade zusagen.“

¹³ Anne-Louise Germaine Necker de Staël-Holstein (1766-1817), pensadora, escritora e cultora das artes, escreveu *Essai sur les Fictions* (1795), *De la Littérature* (1800) e *De l'Allemagne* (1810), além dos romances *Delphine* (1802) e *Corinne ou l'Italie* (1807). Foi influenciada pelos autores alemães do *Sturm und Drang* (breve período no século XVIII considerado o pré-romantismo alemão, balizado entre 1760 e 1780, e do qual fizeram parte Goethe e Schiller, entre outros) e muito respeitada no seu tempo, tendo agitado a atmosfera social e política ao defender o papel das mulheres nas artes, e a necessidade de estudo das artes e literatura como parte dos ideais revolucionários.

¹⁴ “Le progrès de la littérature, c’est-à-dire, le perfectionnement de l’art de penser et de s’exprimer, sont nécessaires à l’établissement et à la conservation de la liberté.” Cf. Madame de Staël (1991 [1800]): págs. 78-82.

Guillén discorre largamente sobre estas duas grandes áreas de investigação em *Entre lo uno y lo diverso*, e inclui ainda mais áreas que se tornarão a base dos estudos comparatistas a partir do século XIX, relacionadas com os estudos de recepção e de tradução (Guillén, 2005: 122):

Rasgo peculiar del comparatismo, para bien o para mal, es la conciencia problemática de su propia identidad y, en consecuencia, la inclinación a apoyarse en su propia historia. [...] Resumía Renato Poggioli, en un artículo de 1943, que a fines del siglo XIX eran cuatro las direcciones sobresalientes de investigación: primera, la temática [...]; segunda, la morfológica, o estudio de géneros y formas [...]; tercera, la identificación de fuentes, o «crenología» [...]; y cuarta, el examen de la «fortuna» de un escritor, con la atención que por ello se prestaba a intermediarios, periódicos, traductores [...].

Ou seja, “para bem ou para o mal”, parafraseando o que foi dito acima, o comparatismo como área de investigação crítica e analítica opera também de forma crítica e analítica num sentido centrípeto: voltado para si. As quatro áreas de especialização comparatista (tema, forma e género, fontes, e estudos de recepção e de tradução) evidenciam uma ciência humanística vividamente consciente da sua identidade multifacetada, que aponta para vários horizontes de estudo, regressando sempre à sua própria história. O comparatismo opera num movimento de ida e volta, atravessando várias fronteiras e passagens: poderá parecer contraditório, mas é essa a sua força de coesão (Guillén, 2005; Wellek, 1958). As quatro áreas de especialização comparatista prevalecem ainda como parte do programa comparatista em todos os centros de estudo e universidades, sobretudo a área dos estudos de recepção e tradução, e além disso têm vindo igualmente a articular-se, nos últimos tempos, com os estudos pós-coloniais, estudos de tradução e estudos de género e LGBTI+.

Mas retornemos ao princípio nacionalista que subjaz nos estudos literários comparados. Já havíamos visto, com Goethe, que para a instituição de uma *Weltliteratur* seria essencial a noção identitária do património literário de cada nação, pois só assim se poderia estabelecer o diálogo comparatista que se pretendia. Esta ideia manteve-se na proa dos estudos literários comparados durante muito tempo, mas é perniciosa, uma vez que implica o estudo de cada literatura *nacionalmente*, como um património documental monolítico – o que é impossível de o ser, como já observámos. Os Estudos Literários Comparados partem do princípio plural dos textos. cremos que a “visão nacional” da Literatura arrisca-se a colocar os demais textos – os não-nacionais – em

segundo plano, quando os Estudos Literários Comparados pretendem equalizá-los como entidades textuais de igual importância. Cada texto, ou cada obra, está assente em camadas intersemióticas e intersimbólicas de textos e relatos que foram transmitidos de geração em geração – a própria Bíblia, apesar de ser um texto de índole religiosa, e não pertencente a nenhum cânone nacional, é objecto de estudos deste tipo, já que lhe são apontados motivos intertextuais oriundos da obra *Épico de Gilgameš*, por exemplo¹⁵. A ideia de *pureza literária* é uma miragem, logo, os estudos literários deveriam ser considerados estudos literários *comparados* na sua génese, já que a atitude crítico-dialéctica é primária no que toca ao estudo e investigação literários (Abreu, P. S., 2018: 22-23):

Sin embargo, tanto los currícula como las divisiones departamentales de las universidades, aunque muchas veces asuman enfoques comparatistas, raramente llevan a sus últimas consecuencias la *desnacionalización* del estudio de la literatura que, personalmente [...] insistimos en que habría de asumirse. Porque tal y como para interpretar la interminable diversidad del mundo natural es indiscutiblemente preferible optar por el modelo evolucionista postdarwiniano que por el modelo creacionista religioso, o como para la astrofísica sonaría a loco de atar quien defendiera el regreso al geocentrismo, también es más adecuado, en los estudios literarios, preferir modelos comparatistas a los que siguen paradigmas nacionales. [...]

En toda obra de arte confluyen otras obras, idiomas y tradiciones múltiples. Los ideales o deseos de idiomas puros, de culturas puras, de gastronomías puras, de etcéteras puros cualesquiera chocan con esta consideración: la *pureza* es una metáfora-ficción transferida desde el vocabulario de la química y fosilizada como *verdad* por su uso común [...]

Já o ensaísta Silviano Santiago havia explorado esta questão, no seu célebre ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (de 1971, publicado em *Uma*

¹⁵ Retirado de “Gilgamesh and Homer. A comparative study of motif sets, distinctions and similarities” de Gil Michaux, [pp. 9-10]: “Our investigation started with the lecture of Peter Jensen’s extensive works, in which he defends the bold thesis that almost all stories that have been handed down to us in the Old and New Testament, as well as the legends and tales of nearly all peoples would have undergone the literary influence of this epic poem either directly or indirectly. In this context, the musical terms ‘motif’ and ‘motif sets’ are therefore preferably used; in P. Jensen’s opinion they have been derived from the Epic of Gilgamesh and always reappear in the same order. Not only the lives of Moses, David or Eliah, but also Jesus’ life as described in the Gospels, the apostle Paul’s life, the Odyssey, the Iliad and even Mohammed’s life in the Islamic tradition would (according to Jensen) depend directly or indirectly on our epic via such motifs and motif sets. As such, the influences that emanated from the Epic of Gilgamesh would have been of such an extension and importance as can never be found in any other poem in the world.” Publicado por Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras. Constante em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/23650>> (17/08/2019)

Literatura nos Trópicos – ensaios de dependência cultural em 1978) no qual desenvolve a questão da *pureza* e *unidade* como conceitos “destruídos” de forma sistemática pela literatura latino-americana (Santiago, 1978: 18):

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, activo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.

De uma imaginação autóctone, plena de símbolos e imagens oriundos de um lugar em tudo diferente da “Velha Europa”, são outros importados símbolos e imagens que colonizam uma forma de ver, pensar e imaginar que se encaixe na *verdade* única que os colonos europeus, nos idos do século XVI e XVII, pregavam. Quando Jean Franco, na sua *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, aduz (Franco 2010, 18): “La imaginación está también colonizada, es decir, no puede nutrirse de la experiencia inmediata, sino que tiende a vivir parasitariamente de los derivados de la sociedad metropolitana [...]”, assume que havia uma forma de pensar dominadora (a europeia) e outra dominada (a autóctone). Para a América Latina, a partir do período das independências, o espaço literário surge como espaço do *entre-lugar*, no sentido em que (Santiago, 1978: 18): “[...] não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio [...]”.

A geografia literária latino-americana é uma “geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.” (idem, ibidem) Não é uma literatura passiva, nem que ocupa um lugar definido ainda na história da cultura – e por isso é tão complexo determinar um sistema que englobe e defina a literatura latino-americana, porque quando esta entra no processo de mundificação da literatura, assume, à partida, o seu lugar de diferença e de assimilação recriadora ou destruidora dos valores antigos (Santiago, 1978: 19): “[...] é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda.” Esta presença de vanguarda torna-se evidente, neste trabalho, com o desenvolvimento do

subgênero narrativo do “romance de ditador”, o subgênero que veio acrescentar e moldar as tipologias narrativas, e concomitantemente impulsiona a abertura dos temas e narrativas literárias para as questões e discursos de poder, dominação cultural, e a variabilidade na noção de espaço e de tempo narrativos. O silêncio, diz-nos Santiago, seria a resposta desejada pela cultura dominadora, algo que, felizmente, não só não acontece como é activamente contrariado (Santiago, 1978: 19): “O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.”

Mas como se define o *entre-lugar* do discurso latino-americano? O *entre-lugar* não é um conceito, é uma ferramenta de trabalho. Não revaloriza nenhuma parcela em detrimento de outra, pelo contrário, questiona e sopesa as suas diferenças equitativamente. Deverá levar-se em consideração tendo em conta todos os momentos de diferença que levam a uma observação completa sobre determinado fenómeno. O *entre-lugar* define-se, destarte, como olhar duas coisas *simultaneamente*, sem assumir periferias, mas sublinhando as diferenças. Em vez de ser uma série de afirmações, pretende-se que seja um jogo que, em virtude de um certo autoritarismo, passe pela divisão a fim de recalcar e questionar todas essas formas de autoritarismo, ou seja, o “falar contra, escrever contra” como já citámos anteriormente: “Por outras palavras, o *entre-lugar* conduz ao jogo no qual se deve duvidar da conjunção «ou» para se começar o diálogo a partir da conjunção «e». O *entre-lugar* formará um conceito de trânsito, no qual não existe nem se pode assumir uma *identidade imutável*.”¹⁶ Tal vai ao encontro daquilo que Eduardo Coutinho afirmava, como já vimos, entre os textos: deixa de haver um texto devedor do outro, mas uma reciprocidade analítica e de leitura (Coutinho, 2001: 322).

O *entre-lugar* torna o leitor um criador, e, poderíamos dizer, também um participante activo no ofício comparatista: ao ler, compara, sublinha as diferenças, e contesta as formas de autoritarismo presentes no texto. Tal merece ser relacionado

¹⁶ Palavras de Silviano Santiago na aula-conferência “Diálogos Culturais sobre a América Latina”, que teve lugar no dia 25 de Novembro de 2019, na NOVA FCSH, em Lisboa, pelas 16h, organizada pelo Professor Pedro Santa María de Abreu no âmbito do seminário “Culturas contemporâneas de Espanha e América Latina”.

também com as obras literárias produzidas num contexto ditatorial, por assumirem um *entre-lugar* não apenas em relação à “destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (Santiago, 1978:18), mas, acima de tudo, porque operam uma reescrita a partir do molde da censura e da repressão política. Nesse sentido, tanto *Dinossauro Excelentíssimo* como *El otoño del patriarca* utilizam o *entre-lugar*, de diferentes formas, como veremos, a fim de afirmarem uma verosimilhança literária que se contrapõe, ou que “escreve contra” a versão (ou versões), oficial ou considerada *legítima*, implicando um acto contínuo entre destruição e recriação intersemiótica.

Para esta dissertação, articulamos esta ferramenta do *entre-lugar* conforme nos explica Silviano Santiago como base da dialéctica comparatista, uma dialéctica que se procura incentivar desde o início, transcendendo a noção de literaturas nacionais, com os processos e cânones da Retórica. Esta disciplina, nascida no chamado “berço da civilização ocidental”, é, neste trabalho, aplicada a um estudo comparatista sobre o poder, deslocalizando a Retórica como saber ocidental para a tornar, igualmente, *mundificada*, isto é: formadora da dialéctica comparatista que é nosso objectivo examinar aqui a partir das duas obras do nosso *corpus*. Ambicionamos, modestamente, recuperar este saber antigo com vista à integração dos seus processos e cânones nos estudos literários comparados, com recurso ao *homo rhetoricus*, sem, portanto, limitar esse saber à análise estilística de tropos e figuras. A retórica é um saber agregador e global. Friedrich Nietzsche diz-nos, como veremos nos próximos capítulos, que toda a linguagem tem uma base retórica (Nietzsche, 1999: 97): “Toda a arte comporta um grau de retórica”, e Maria Lúcia Lepecki afirma que a retórica é, em primeiro lugar, uma humanização do discurso, independentemente da sua natureza ou teor (Lepecki, 2004: 15): “[...] a retórica é o lugar onde em primeira instância se expressa a humanidade do homem.”

Poderá parecer irónico importar um modelo europeizante clássico como são os processos e cânones da Retórica para um estudo literário comparatista entre obras publicadas no século XX oriundas de *corpus* literários que se situam fora daquilo que é considerado “canónico”. Mas é esse exactamente o desafio que assumimos: poder provar que a retórica, como saber humanizante e global, não é delimitado por fronteiras geo-culturais, podendo ser adaptado a qualquer obra de arte, qualquer que seja a sua origem. Tal como os estudos literários comparados. E tal como o estudo do fenómeno

de poder e da memória em obras do século XX. A dialéctica comparatista está fundada na humanização do discurso que é a retórica, como dizia Lepecki, e na naturalidade da linguagem a que Nietzsche aduz. Assim, a incorporação dos processos e cânones de Retórica para o estudo comparatista que propomos vai ao encontro da interdisciplinaridade e intermaticidade que o saber comparatista promove, e àquilo que Silviano Santiago aduzia, de que a literatura latino-americana é uma (Santiago, 1978: 18) “geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação”. Não se trata de um recalçamento da retórica clássica a que observaremos nesta dissertação, a Retórica, mas de outra retórica, uma retórica esculpida a partir de uma estrutura narrativa distinta, cujos pilares assentam na palavra, no tempo, no espaço e no imaginário das ditaduras: uma retórica que é, assumidamente, uma ruptura dos moldes clássicos. A partir das duas obras do nosso *corpus*, verificamos que se dá uma destruição dos valores antigos, subvertendo-os e recriando-os pela sátira e pelo grotesco. E verificamos que, nestas duas “narrativas de poder”, tanto a memória, como a censura e o poder, nos possibilitam uma nova visão analítica sobre os estudos literários comparados, a partir do *entre-lugar* e da dialéctica que o comparatismo implica. Isto vai ao encontro do que vimos com o que Umberto Eco defende na sua *Obra Aberta* (1989 [1961]), quando este autor defende o *ideal de infinidade* e *abertura* que os novos estudos humanísticos e estéticos devem incorporar como metodologia de base (Eco, 1989 [1961]: 91-92): “A *abertura* e o dinamismo de uma obra consistem [...] em tornar-se disponível para diferentes integrações, para complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* no jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, mesmo que não acabada, e que parece válida também em vista de resultados diferentes e múltiplos.”

Também a História dos Estudos Literários Comparados participa neste desafio – e optamos pela palavra desafio, e não crise, uma vez que as discussões que daí advieram contribuíram, a nosso ver, para o desenvolvimento científico dos estudos literários comparados como área de excelência do saber humanístico. Não esqueçamos, aliás, a controvérsia em torno da própria designação da disciplina, desde que René Wellek declarou o seu estado de crise no segundo congresso da Association Internationale de Literature Comparée, com uma conferência intitulada: “The crisis of comparative literature”, em 1958 (Wellek, s/d. (1958): 167). E lembra que não deverá haver pejo no

que toca à ambição de ampliar o âmbito de estudos do comparatismo, já que é uma área de estudos que se afirma como plurilinguística e que tange outras áreas do saber (Wellek, s/d. (1958): 168): “There is nothing presumptuous or arrogant in advocating a greater mobility and ideal universality in our studies.” Helena Carvalhão Buescu (2013) afirma que a riqueza epistemológica do comparatismo se centra neste desafio.

Tanto a universalidade como o plurilinguismo asseveram outra característica que não deve ser despreciada quando tratamos do comparatismo: pressupõe-se que um bom comparatista seja um conhecedor dos textos, dos contextos, dos autores e dos idiomas, para que lhe seja possível participar nesse ofício amplificador que é o comparatismo. Ou seja, pressupõe-se que o comparatista seja um hábil manejador daquilo que é a *mente literária*¹⁷ (como teoriza Mark Turner em *The Literary Mind* (1996), e que veremos adiante) e exerça o seu sentido crítico com o intuito de fazer os textos dialogar entre si, provocar acções e reacções; pois, se o não fizer, incorre na repetição acéfala de convenções, e nem a ciência nem a arte avançam (Wellek, s/d).

Na verdade, cremos que, em vez do sentido crítico, se deva falar antes de um sentido *reflexivo-literário*, porque, na verdade, o comparatista (e o filólogo, o estudioso literário, etc) não se deverá limitar a uma crítica basilar dos textos, mas a uma reflexão aturada sobre o tempo em que o texto foi escrito e a forma como poderá ser entendido no contexto em que se pensa sobre ele. Tal afiança, igualmente, e como temos vindo a defender até aqui, a infinita abertura, espacial, temporal, multicultural e plurilinguística, da literatura como tessitura base do imaginário humano – uma abertura que possibilita a capacidade de criticar e activamente pensar, dialecticamente, comparativamente, sobre a circunstância humana em qualquer período ou lugar.

O plurilinguismo é também abordado por George Steiner como uma das bases dialécticas para os estudos literários comparados, pois, além de reflectir uma experiência cultural idiossincrática, abre noções de espaço e de tempo diferentes de língua para língua (Steiner, s/d., 177):

¹⁷ “Although literary texts may be special, the instruments of thought used to invent and interpret them are basic to everyday thought. Written works called narratives or stories may be shelved in a special section of the bookstore, but the mental instrument I call narrative or story is basic to human thinking. Literary works known as parables may reside within fiction, but the mental instrument I call parable has the widest utility in the everyday mind.” (Turner, 1996: 7)

La literatura comparada lee y escucha después de Babel [...]. Todos y cada uno de los lenguajes construyen la facticidad de la realidad existencial [...] a su manera propia y específica. Todas y cada una de las ventanas del edificio del lenguaje se abren a un paisaje y a una temporalidad diferentes, a una segmentación distinta en el espectro de la experiencia percibida y clasificada.

O triângulo interdisciplinar que anunciamos no título destes capítulos de fundamentação teórica entre Comparatismo, Retórica e Poder, postula, logo de início, a premissa metodológica que pauta este estudo. É este um estudo do conceito, problema e fenómeno do poder através dos processos e dos cânones de retórica oriundos da retórica e poética clássicas (metáfora, imagem, estrutura canónica da Retórica), exercendo uma prática dialéctica comparatista entre as duas obras em análise, *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*.

Este estudo relaciona-se não só com os regimes autoritários do século XX, que adequam os sistemas ditatoriais como fontes simbólicas, de imagem e linguagem a fim de constituir uma nova ordem de pensamento, mas também com o constructo de uma memória veiculada pela ficção. Consequentemente, procuramos retirar desse diálogo uma forma renovada de leitura das narrativas de ditador, ou das narrativas de poder.

Em termos comparatistas, o poder torna-se, (além de tema, fundado numa ideia de *invenção* e *disposição* do discurso retórico plasmado nas obras), também *acto* e *memória*: desconstrói-se e reconfigura-se como voz plural ao obliterar a voz histórica, a voz única e pertencente à ordem do poder, uma ordem criada pelos “dinossauros” e “patriarcas”. Impulsionar a literatura contemporânea no futuro é dar-lhe viço através do cruzamento com os novos estudos sobre as grandes mudanças epistemológicas das humanidades: de que memória falamos se obviarmos o estudo da literatura comparada? Como podemos entender o impacto humano das feridas das guerras nas colónias (ou guerras de libertação ou de independência), do jugo do pós-colonialismo (ou imperialismo ou subjugação a forças económico-políticas externas) que ainda pesa sobre a consolidação de uma consciência identitária? Se há coisa que o comparatismo nos pode devolver é uma leitura humana, criadora e intersimbólica porque intertextual, dos vários espelhos identitários que se reflectem e influenciam entre si. Tal como não há mundos fechados na civilização humana, por muito que sobrem tentativas de contradizer isso, também não há livros fechados. Os olhares transversais que se cruzam

no tecido intersimbólico de culturas motivam uma atitude comparatista criativa, de procura de semelhanças e diferenças, através da concepção de um outro mundo a partir das releituras que se fazem de determinada obra de arte.

Numa das últimas edições da *Recherche littéraire/Literary Research* da Associação Internacional de Literatura Comparada (Verão de 2016), Theo D'Haen disserta sobre o conceito de “mundo” (“world”) e “mundificação” (tradução literal de “worlding”) enquanto prática de leitura e acto hermenêutico a partir dos conceitos de Martin Heidegger e Edward Saïd (D'Haen, 2016: 7): “The ‘world’ a literary work of art ‘makes’, then, changes with the latter’s being read or interpreted, each reading being at the same time an act of interpretation.” Tal é válido no âmbito individual e colectivo, conforme é expresso na crítica literária e na historiografia literária. Apesar de Saïd se referir a uma nova “mundificação” a partir dos textos literários sob o ponto de vista dos estudos pós-coloniais, a mesma leitura teórica aplica-se aos recentes estudos comparatistas. O comparatismo exerce de forma activa esta atitude, pois baseia-se na ideia da “premissa inacabada” que abordámos e na multiplicidade de perspectivas que assume como boa prática: há sempre uma mudança na “mundificação”, ou seja, na concepção que se tem ou pode ter do mundo a partir das obras literárias e demais obras de arte, uma vez que a circunstância humana é, por natureza, também mutável (D'Haen, 2016: 8):

Saïd and Spivak, of course, put “worlding” specifically in the service of what came to be known as postcolonialism. Doing so, they created a “world” made different and marked by de-colonization, the decline of the former European colonial powers, and the rise of neo-colonialism. Another way of putting this is to say that postcolonialism is a reading of the world occasioned by particular geopolitical circumstances while at the same time bringing into being the “world” of postcolonialism. What I want to argue in what follows is that the same thing holds for the “world” of world literature. In other words, I will argue that discussions on world literature have always already been exercises in “worlding,” and that the recent contributions to the discussion are no exception.

Um exemplo dessa mutabilidade de circunstâncias é a ascensão de regimes ditatoriais como epítome de novas ordens de pensamento e de estilo de vida, como estudaremos aqui, ou a mais recente destruição das Torres Gémeas em Nova Iorque, a 11 de Setembro de 2001. Tal mudou por completo a perspectiva dos estado-unidenses (e de outros países ocidentais) em relação ao “resto do mundo”, particularmente as

regiões e países de cultura árabe e/ou islâmica (também Edward Saïd discorre sobre isso em *Culture and Imperialism*). A partir desse momento, passa a haver dois lados de uma atmosfera de tensão à espera de implodir: o “ocidente” contra o “Islão”. Novamente, o “eu” com o “outro”. O medo tem uma história muito antiga, e sempre que surge oportunidade, amplifica-se.¹⁸

Recorrendo aos exemplos de outros autores, sem jamais se cingir à perspectiva de uma única literatura, D’Haen vai dissertando sobre o conceito de mundificação. Além de abordar o conceito *goethiano* e da forma como terá influenciado (na sua opinião, pouco) o estudo comparatístico das literaturas, a grande mudança no estudo da mundificação da literatura, para este autor, dá-se nos anos 90 do século XX, quando dois acontecimentos geopolíticos coincidem e iniciam um novo ciclo histórico: a Queda do Muro de Berlim em 1989 (e que marca o fim da Guerra Fria), e o advento da globalização tecnológica (no seu sentido mais abrangente, e não apenas reservado à economia). É por esta altura que se assume que a literatura do mundo é sinónima de literatura europeia ou ocidental¹⁹, algo que é evidente nos programas curriculares de bacharelato e licenciatura dos departamentos de estudos literários nos Estados Unidos da América. Neste contexto do século XXI e pós-11 de Setembro, o primeiro a mudar o enfoque europeizante da literatura do mundo para uma literatura do mundo mais ampla foi Edward Saïd, já aqui mencionado²⁰. E para isso, Saïd voltou a ler a “primeira página”

¹⁸ Na edição portuguesa de Agosto de 2019, a reportagem de capa da *National Geographic* intitula-se “As origens da Europa”. A reportagem discorre sobre as vagas de migração humana, e como estas moldaram o património genético europeu. Por alturas da segunda vaga migratória (vinda da Anatólia), há cerca de 6000 anos, quando os agricultores do Neolítico chegaram e partilharam território com os caçadores-recolectores que já por lá se encontravam (da primeira vaga, vinda de África), a coabitação não foi propriamente pacífica [p. 12]: “Por toda a Europa, estes primeiros contactos graduais não foram amigáveis e assim continuaram por vezes ao longo de séculos. Há poucas provas de que os grupos adoptassem as tradições ou ferramentas uns dos outros. Mesmo quando duas populações se misturavam, o casamento exogâmico era raro. “Não há dúvida de que mantinha contacto, mas não terá existido intercâmbio de maridos ou esposas”, diz David Anthony. “Desafiando todos os hábitos antropológicos, não existiriam relações sexuais entre grupos. O medo do outro tem uma longa história.” in “As origens da Europa”, *National Geographic*, edição portuguesa de Agosto de 2019, nº. 220, p. 12-25.

¹⁹ “Yet, for the longest time, world literature remained at best a minor interest among comparatists. This started to change in the 1990s, largely due, I would argue, to two related events of geopolitical reach. One was the end of the Cold War, with as iconic date the fall of the Berlin Wall in 1989, but actually covering the mid-1980s to the mid-1990s. The other was the spread of what we have commonly come to call “globalization.” In D’Haen, Theo (2016), p. 8. Cf. bibliografia.

²⁰ “One of the first, if not the very first, to reflect on what it meant to be “doing” world literature in the twenty-first century and after 9/11, was Edward Said. To do so, Said turned to Erich Auerbach’s *Mimesis*:

sobre a literatura do mundo. Saïd, juntamente com Maire Saïd, traduziu, em 1969, um ensaio de Erich Auerbach de 1952²¹ intitulado “Philologie der Weltliteratur”, no qual Auerbach retoma o conceito *goethiano* e o expande, espacialmente e temporalmente (Auerbach, 2)²²:

It is time to ask what meaning the word *Weltliteratur* can still have if we relate it, as Goethe did, both to the past and to the future. Our earth, the domain of *Weltliteratur*, is growing smaller and losing its diversity. Yet *Weltliteratur* does not merely refer to what is generically common and human; rather it considers humanity to be the product of fruitful intercourse between its members. The presupposition of *Weltliteratur* is a *felix culpa*: mankind's division into many cultures.

É esta a definição de humano, ou de humanidade, que queremos – enquanto ganho produtivo da relação entre indivíduos, “the product of fruitful intercourse between its members”. Ou seja, o ganho de um valor de empatia. Tal relaciona-se intimamente com a leitura humana, criadora e intersimbólica que salientámos.

Sem esquecer que nos encontramos em 1952, Auerbach menciona o perigo da padronização da cultura e da uniformização da vida humana, factores que poderiam depauperar a heterogeneidade dos estudos literários comparados (Auerbach, 2):

Today, however, human life is becoming standardized. The process of imposed uniformity, which originally derived from Europe, continues its world, and hence serves to undermine all individual traditions. To be sure, national wills are stronger and louder than ever, yet in every case they promote the same standards and forms for modern life; and it is clear to the impartial observer that the inner bases of national existence are decaying.

Auerbach faz coincidir a especificidade de cada cultura com a identidade nacional, embora reconheçamos hoje que não são sinónimos. O conceito de nacionalidade e supranacionalidade causa alguma labuta terminológica no seio do

The Representation of Reality in Western Literature, written in Istanbul while WWII was raging, and published in 1947 in German and in 1953 in English.” In D’Haen, Theo (2016), p. 10. Cf. bibliografia.

²¹ Erich Auerbach foi um pensador, teórico e escritor alemão que viveu exilado na Turquia a partir de 1935. Aí escreveu, entre 1942 e 1945, a sua obra *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (*Mimesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental*), publicada em Berna em 1946 pela editora Francke. É a sua obra mais conhecida e aquela que estabelece os parâmetros analíticos e comparativos do estudo da representação da realidade na arte literária.

²² Também Helena Carvalhão Buescu disserta sobre esta questão na sua obra *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança – Literatura Comparada e Literatura-Mundo*, Porto: Porto Editora, 2013, pp. 20-23.

comparatismo, uma vez que continua a ser difícil especificar o que é, ao certo, uma “literatura nacional”, já que identidades há que não são delimitadas por fronteiras (de que nacionalidade falamos quando dizemos “literatura catalã” ou “poesia tibetana”? Falamos de Espanhóis? De Chineses? E como falaremos da cultura dos *rohingya*, apátridas sem rumo, expulsos de Myanmar?).

A questão da identidade é, em si mesma, problemática, já que corresponde a inúmeras áreas de estudo, disciplinas e diferentes pensadores, sendo que é extremamente difícil conglomerar todas essas definições numa nomenclatura apenas. O que significa, ao certo, a palavra “identidade”? Voltando aos Antigos, percebemos que a concepção platónica entendia a identidade como a permanência do ente e que, para conseguir ultrapassar a noção de unidade e multiplicidade, relegava a identidade para o mundo das ideias – isto é, “a identidade encontra-se nas ideias, pelo facto destas [sic] não estarem sujeitas ao movimento e multiplicidade.” (Paixão, 2009) O sociólogo Boaventura de Sousa Santos assume a intrincada problematização deste conceito quando, no seu artigo “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”, expõe [1994: 31-32]:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. Sabemos também que as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas, mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. Os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas os artistas africanos e latino-americanos, trabalhando na Europa vindos de países que, para a Europa, não eram mais que fornecedores de matérias-primas, foram forçados a suscitar a questão da identidade. A questão da identidade é assim semi-fictícia e semi-necessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária. Se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia. É, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados.

Sobressaem duas ideias-chave que devemos frisar a partir das palavras de Sousa Santos: as identidades como “identificações em curso” e o facto de esta mesma questão da identidade ser “semi-fictícia” e “semi-necessária”. A identidade é fruto da circunstância de quem pergunta e de quem se observa, a si e ao outro, e em que sentido pertence a este ou àquele grupo: isto é, só quem tem voz é que pensa a sua – e a *outra* – identidade. Ou seja, na base destas “identificações em curso” que a questão da identidade comporta, há, como no comparatismo, uma dialéctica da diferença e da semelhança, sendo que nenhum destes aspectos é perdurável, mas variável, e se define por uma recriação de um sentido de pertença ou marginalização.

Sabemos hodiernamente que “o conceito de identidade implica, ao contrário do que poderá surgir uma primeira acepção da palavra, um processo de diálogo com vista à recriação.” (Paixão, 2009) Antes disso, porém, temos, na fase pós-estruturalista do século XXI, variados contributos para o estudo deste conceito que apontam para outras direcções: um deles, nomeadamente o de Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* [1976] e *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* [1991]), no âmbito da antropologia literária, associa a identidade à relação entre texto e leitor, isto é, a uma identificação com aquilo que o texto literário mantém como estatuto, apesar da voragem do tempo. Por outras palavras, a leitura (a participação e reacção do leitor perante o texto) contribuem, grandemente, para essa definição da identidade literária. Subentende-se, portanto, um raciocínio categórico bastante claro: não há texto literário sem leitores, pois são os leitores que o tornam literário, isto é, *lido*, recebido, compreendido. Esta noção privilegia, assim, o papel do leitor na definição e busca dessa identidade, um pouco na senda daquilo que José Cardoso Pires, um dos autores do nosso *corpus*, disse uma vez em entrevista, não em relação ao leitor, mas em relação ao autor como aquele que inicia o jogo de identificação – de identidade – do texto com o âmbito cultural e político em que se encontra: “La identidad no es más que una destrucción de máscaras, y toda la literatura no es más que una búsqueda de identidad con uno mismo, con el país y con la lengua.”²³ Aqui, é a

²³ Entrevista realizada para o *Diário 16*, por ocasião da publicação de *Alexandra Alpha*, a 17 de Junho de 1989, por Emma Rodríguez, consultável na Hemeroteca Digital José Cardoso Pires:

escrita, mais do que a leitura, que participa no processo de recriação ou manutenção da identidade. Afirma ainda o autor do nosso *corpus*, noutra entrevista ao mesmo jornal, a propósito do ofício de escritor (Abreu, M. F., 1991: VII):

[...] *identidad* es un concepto más amplio y más definido que va hasta las raíces más íntimas del arte de escribir. El propio trabajo de un novelista, con todas sus obsesiones particulares, todos sus intentos de expresión y toda su temática subconsciente, no es más que una búsqueda de identidad. Al fin y al cabo, todo lo que busca; es encontrar su identificación con la trayectoria del país o de la comunidad a la que pertenece.²⁴

Esse processo faz-se por uma destruição dos mitos, numa lógica de destruição como ponto inicial de uma reconstrução *representativa*, operada pela escrita (Abreu, 1991: VII): “Toda la novela procura destruir los mitos de identidad, a nivel colectivo y de la cultura nacional. Todas mis novelas se basan en este binomio: mito e identidad. Y esto último más que cualquier otro. De ahí que por debajo de una lógica vivencial sus héroes se alimenten de imágenes inventadas de sí mismos.” José Cardoso Pires assume o seu papel como escritor ou “destruidor de imagens, de máscaras e de mitos”, algo que iremos analisar mais adiante, no que tange à representação da figura do ditador em *Dinossauro Excelentíssimo*.

A hispanista Maria Fernanda de Abreu (que citámos como entrevistadora), no seu artigo “De que Lado o Espelho?”²⁵, reflecte sobre a evolução dos estudos literários comparados no âmbito da Península Ibérica (Abreu, M. F., 2007: 441):

[...] a abordagem comparatística das literaturas na Península Ibérica pressupõe, ao mesmo tempo que aquele espaço peninsular, uma diversidade de “especificidades”, as chamadas “literaturas nacionais”, que se relacionam entre si, ou não, aqui convertidas em objectos da tarefa comparatística, à procura de diferenças e de confluências, de diálogos, de adesões e de rejeições, de afastamentos e de aproximações. Nos seus mais variados graus e facetas.

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Entrevistas/PDF/Diario16_17Jun1989_0035.pdf>, última consulta a 26/11/2019. A citação corresponde directamente ao contexto da publicação de *Alexandra Alpha*, no entanto considerámos pertinente associá-la ao que procuramos definir neste parágrafo.

²⁴ Entrevista feita por Maria Fernanda de Abreu por ocasião da publicação de *Alexandra Alpha* em Espanha, em 1988. Consultável em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Entrevistas/PDF/Diario16_20Jul1991_0007.pdf>, 01/12/2019.

²⁵ Artigo correspondente à sessão de encerramento do congresso RELIPES III, celebrado na Universidade da Beira Interior, de 18 a 20 de Abril de 2007.

Reparemos na expressão, posta cautelosamente entre aspas: “literaturas nacionais”. Tal não se trata de um excesso de sensibilidade, mas de uma questão de precisão científica: como podemos tratar uma literatura que, sendo de determinada identidade, não pertence a uma nação? Designamos a região? O que determina a condição de uma nação?

Esta reflexão mereceria um capítulo isolado, tendo em conta as diversas especificidades culturais e geo-políticas daí resultantes e, portanto, não estamos habilitados a debater todos os matizes que uma reflexão desta dimensão implica. Ainda assim, e considerando que o conceito de “nação” é uma construção relativamente recente, posterior à Revolução Francesa e aos conflitos que daí advieram, tendo sofrido uma mutação entre 1750 e 1850, uma hipótese de definição breve (e, ressaltamos, insuficiente, pois tal merece um tratamento mais minucioso) passa por uma distinção entre “nações com Estado” e “nações sem Estado”. Foi na Inglaterra do século XVII que se foi difundido um novo conceito, o de nação como povo soberano, que se opunha aos usados pelo Antigo Regime (i.e, anterior a 1750), nomeadamente os de Reino e Monarquia. Posteriormente, a Revolução Francesa põe a tónica sobre “o conjunto político formado pelos cidadãos do país” (Campos Matos, 2008), ou seja, de que a existência de uma nação pressupunha uma vontade popular. “Nação” torna-se um conceito-chave da ideologia liberalista, que, apesar de abstracto, traduzia um sentimento de inclusão e solidariedade, não sem algumas dúvidas sobre quem poderia ser incluído (Campos Matos, 2008).

O conceito de “nação” possui uma amplitude terminológica que, consoante o contexto ou circunstância política, poderá apontar mais numa direcção ou noutra. Eric Hobsbawm, na sua obra *A Questão do Nacionalismo – Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade* (1998 [1990]) evidencia esse aspecto problemático na definição de “nação” (Hobsbawm, 1998 [1990]: 10):

Na verdade, a característica principal deste modo de classificação de grupos de seres humanos consiste em que, apesar das declarações dos que a eles pertencem de que é um modo de certa forma primário e fundamental para a existência social, ou até mesmo para a identificação individual dos seus membros, não é possível descobrir um critério satisfatório para decidir quais das muitas «colectividades» humanas podem ser rotuladas deste modo. [...] o problema reside no facto de que não existe um modo de explicar ao observador como distinguir *a priori* uma nação de outras entidades, do mesmo modo que

podemos ajudá-lo a reconhecer um pássaro ou a distinguir um rato de um lagarto. Se observar nações fosse como observar pássaros, seria simples.

As tentativas passam por definir um tronco comum de identificação com a etnia, a língua, território e histórias comuns, além dos traços culturais e do que é considerado património – mas a objectividade, nesta questão, é impossível de alcançar, porque há sempre excepções e transformações (Hobsbawm, 1998 [1990]: 10-11).

É também por isto que é comum percebermos, nos discursos dos regimes totalitaristas do século XX, que “nação” se confunde com “pátria”, embora aquele seja mais usado num contexto político parlamentar, e este num sentido mais espiritual da ideologia que se pretende difundir²⁶ (visível nos discursos de Salazar, como José Gil disserta no ensaio *Salazar: a Retórica da Invisibilidade* (1995), ou Alberto Pena Rodríguez analisa em “Palabra de dictador: La retórica propagandística de Salazar a través de sus aforismos políticos”, de 2012²⁷).

Campos Matos resume ainda, segundo o étimo e evolução da palavra, que o conceito de “nação” implicava uma comunidade de origem, com sentido étnico, obtendo, por vezes, um sentido territorial, linguístico e até político. Depois, no século XIX, entende-se que quem pertence à nação é o povo, ou seja, passa a ter um sentido também popular (Campos Matos, 2008: s/p.). O conceito de nação acaba por se subdividir em dois, curiosamente, antagónicos: uma “nação natural” (baseada numa geografia e etnia(s) raras vezes bem definidas – da qual Teófilo Braga foi o principal teórico); e uma “nação-moral” ou uma nação assente numa consciência que se vai

²⁶ Uma breve consulta no dicionário (Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2015, 4º. vol.) mostra-nos que há alguns traços distintivos entre os dois conceitos. “Nação” é um “agrupamento político autónomo que ocupa território com limites definidos e cujos membros, ainda que não necessariamente com a mesma origem, língua, religião ou raça (como fazia crer um conceito mais antigo), respeitam instituições compartidas (leis, constituição, governo)”, o “território ocupado por esse agrupamento”, “o povo de uma nação; todas as pessoas que nela vivem”, o governo ou o Estado, sendo que na quinta acepção da palavra, “nação” se associa a “pátria, país natal” (idem: 2722). A “pátria” está identificada como “país em que se nasce e ao qual se pertence como cidadão; terra, torrão natal”, “terra natal”, “terra paterna”, “berço”, “lugar que se destaca pela existência de um grande número de coisas de uma espécie determinada”, “lugar considerado como o melhor”, entre outros, sendo que apenas no étimo da palavra surge a menção a “nação” (idem: 2937). Inferimos, assim, e conforme os autores citados, que “nação” é mais institucional, relacionada com a estrutura oficial de determinado país, território, constituição, corpo de leis ou governo; e que a “pátria” pode ter uma leitura mais afectiva, emocional, relacionada com o lugar de origem de um indivíduo ou de um grupo. Em qualquer caso, ambas as palavras são por vezes utilizadas indistintamente nos discursos de poder dos ditadores do século XX.

²⁷ Cf. Bibliografia.

delimitando e “estruturando em torno de uma vontade e de uma memória colectiva” (Campos Matos, 2008), sobre a qual Oliveira Martins reflectiu. Há também variados conceitos como “nação étnica”, “nação cívica” e demais variantes, sobre as quais não nos deteremos. No entanto, abordámos aqui o conceito de nação associado a um Estado – mas há também as nações sem Estado. Dois exemplos são o povo curdo e o povo tibetano, entre muitos outros, que reclamam um território seu onde se possam afirmar como soberanos – esta questão é controversa, social e politicamente. Por outro lado, Hobsbawm recorda-nos que a partir da “invenção da tradição”²⁸ se “inventam nações”, ou seja, que as nações são estruturas criadas com um propósito de unificar um ou vários grupos numa colectividade que esteja submetida aos mesmos valores e códigos, expressa numa coesão formal: “State, nation and society converged” (Hobsbawm & Ranger, 1988 [1983]: 265).

O conceito de “nação”, podemos assumi-lo, surge para dar forma às estruturas sociais e políticas que se pretendiam adoptar, substituindo as dos regimes pré-1750: é uma construção. Nessa construção é absorvida a questão da identidade nos seus vários processos, como reafirma Boaventura de Sousa Santos (1994: 37):

[...] [o] conceito de nação, um conceito inventado ora para legitimar a dominação de uma etnia sobre as demais, ora para criar um denominador sociocultural comum suficientemente homogêneo para poder funcionar como base social adequada à obrigação política geral e universal exigida pelo Estado, auto-designado assim como Estado-nação. Este processo de homogeneização foi tanto mais necessário quanto mais complexa era a base étnica do Estado.

Todavia, diz-nos ainda Hobsbawm: “[...] o nacionalismo, a que não é possível escapar, simplesmente, já não é a força histórica que foi na era entre a Revolução Francesa e o fim do colonialismo imperialista após a Segunda Guerra Mundial.” (Hobsbawm, 1998 [1990]: 162) Desde o século XX, os movimentos de libertação nacional e independência das regiões e países chamados “subdesenvolvidos” ou “de Terceiro Mundo” que se erguem são (Hobsbawm, 1998 [1990]: 162): “[...] baseados no colonialismo do Ocidente, [pois] na prática, os Estados que tentavam construir eram, como vimos também, geralmente o oposto a entidades étnica e linguisticamente

²⁸ Falaremos mais aturadamente desta noção de Hobsbawm no subcapítulo II.1.

homogéneas, que ficaram a ser vistas como a forma-padrão do “Estado-nação” no Ocidente.” Apesar de tudo, não distavam assim tanto do modelo do nacionalismo ocidental do período liberal (idem, ibidem). Afirmar uma categoria “étnica” para um grupo é, além de “separatista e divisora”, deslocada do contexto histórico-social que se vive em finais do século XX (Hobsbawm, 1998 [1990]: 163), mais centrada numa (idem, ibidem): “[...] força de sentimentos que conduz grupos de «nós» a darem a eles próprios uma identidade «étnica/linguística» contra «eles» (estrangeiros e ameaçadores) [...]”. Desta xenofobia se forma o racismo que é (idem, ibidem): “[...] um fenómeno mais geral na Europa e América do Norte nos anos 90 do que nos próprios anos do fascismo [...]”.²⁹ Neste sentido, afirma Hobsbawm que tanto o critério da etnicidade como o da língua ou outro (idem, 167): “[...] não fornece qualquer orientação para o futuro, mesmo quando os novos Estados são formados com base nestes critérios. É meramente um protesto contra o *status quo* ou, mais precisamente, contra «os outros» que ameaçam o grupo etnicamente definido.” E o historiador britânico opõe, depois, o nacionalismo ao fundamentalismo (idem, 167-168):

Na verdade, ao contrário do fundamentalismo que, por mais restrito e sectarista que seja no seu apelo verdadeiro, obtém a sua força a partir da verdade universal, teoricamente aplicável a todos, o nacionalismo, por definição, exclui do seu alcance todos aqueles que não pertencem à sua «nação», ou seja, a vasta maioria da raça humana. Além disso, enquanto o fundamentalismo pode, pelo menos até certo ponto, apelar ao que resta dos costumes e da tradição genuína ou à prática passada incorporada na prática religiosa, como vimos, o nacionalismo, em si mesmo, ou é hostil aos verdadeiros caminhos do passado, ou surge das suas ruínas.

Esta citação será particularmente importante mais adiante, quando abordarmos as ditaduras e o ideal nacionalista criado em torno de um “bem colectivo” reservado aos “portugueses” ou “ao povo” (que, no caso das obras do nosso *corpus*, são mencionados

²⁹ Sobre isto, argumenta Robert O. Paxton em *The Anatomy of Fascism* (2004) que o estudo das origens do fascismo aponta vários caminhos, havendo quem indique o grupo Ku Klux Klan como o primeiro movimento fascista, ou os movimentos racistas e anti-semitas na França ou Rússia (2004: 49): «Considering these precursors, a debate has arisen about which country spawned the earliest fascist movement. France is a frequent candidate. Russia has been proposed. Hardly anyone puts Germany first. It may be that the earliest phenomenon that can be functionally related to fascism is American: the Ku Klux Klan». Lamentavelmente, não dispomos de espaço para discutir estas questões, mas não podíamos deixar de a referir.

metonímica e simbolicamente como “mexilhões” e “la gente”, em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*, respectivamente).

O estudo literário, como os estudos de todas as áreas das ciências sociais e humanas, baseia-se nesta construção. O conceito de “nação” torna-se exclusivo para um determinado grupo – uma “literatura nacional” agrupa obras pertencentes a determinado cânone e/ou idioma, excluindo outras tantas. O comparatismo vem, assim, amplificar este espectro e transcende o conceito de “nação” a fim de incluir os textos literários, na sua pluralidade e abertura temáticas e linguísticas. O comparatismo unifica *mundificando*, sem diferenciar. Já Silviano Santiago e Edward Saïd, como referimos, participam neste projecto: *amplificar* incluindo as periferias e enclaves, as parcelas que, até há muitíssimo pouco tempo, não entravam no diálogo cultural e literário. A própria noção de cânone, como tem sido entendida, transforma-se ou desaparece: é o espaço do *entre-lugar* que inclui o outro, a periferia, o enclave, a mulher, o indígena, o submisso, o silenciado.

Pressupor que existem “literaturas nacionais” equivaleria à assunção de uma atitude que separa, em diferentes caixas ou gavetas, uma arte e ciência que corresponde ao fluxo contínuo do tempo e memória humanos. O verdadeiro objectivo do estudo comparatista é *amplificar: ler e comparar* as culturas como entidades iguais, como vimos no início deste capítulo com George Steiner. O comparatismo nunca entende o mundo como algo restrito (Auerbach, 17): “In any event, our philological home is the earth: it can no longer be the nation. [...] We must return, in admittedly altered circumstances, to the knowledge that prenatal medieval culture already possessed: the knowledge that the spirit [*Geist*] is not national”.

Apesar disto, tal não significa que ignoremos a própria noção de fronteira, um conceito caro ao comparatismo, e, mais especificamente, aos estudos de tradução. A fronteira que se pretende demarcar não é a da geopolítica, mas a da língua, da especificidade cultural, a da fronteira como ponto de contacto e ponto de alienação (Buescu, H. C., 2001: 21):

[...] útil a consideração da literatura comparada como uma zona de tomada de consciência de fronteiras discursivas e disciplinares, zona por isso sujeita a uma maior movimentação e a um maior dinamismo, conseqüentemente a um maior risco [...] mas também, e por essa mesma razão, a uma maior consciência epistemológica, aliás inevitável, se lembrarmos, como Boaventura de Sousa

Santos, que qualquer fronteira implica uma dupla dimensão de *frontier* (insistindo na separação) e de *border* (sublinhando o direito de passagem) [...].

De facto, Boaventura de Sousa Santos, no mesmo artigo citado há pouco, embora referindo-se à realidade portuguesa, brasileira e dos países de língua oficial portuguesa, afirma, a dado trecho (Sousa Santos, 1994: 50):

O contexto global do regresso das identidades, do multiculturalismo, da transnacionalização e da localização parece oferecer oportunidades únicas a uma forma cultural de fronteira precisamente porque esta se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam. A leveza da zona fronteiriça torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai-e-vem, e como tal nunca está escancarada, nem nunca está fechada.

Essa “porta sensível aos ventos”, para utilizar a metáfora de Sousa Santos, poderia metonimicamente designar o comparatismo em si mesmo, remetendo ao *entre-lugar* de que Silviano Santiago nos fala, o ponto de cruzamento e transversalidade entre idiomas, culturas e expressões artísticas e de pensamento. Sejam estes os ventos do tempo e da história, ou do espaço e da cultura, nada deverá ser indiferente ao ofício comparatista: uma porta aberta de “fluxos constantes”.

Sem querermos entrar em discussões terminológicas e extrapolações que apontem a uma discussão geopolítica que não tem aqui lugar, é notório que limitar determinada produção literária a um conjunto de fronteiras físicas e geopolíticas que, em alguns casos, foram desenhadas em cima do mapa por burocratas alheios e *alienígenas* à realidade cultural que ocupa os territórios por eles assinalados (olhemos, por exemplo, para as cartografias de África e América e para as suas tão simétricas fronteiras), é redutor e é um (já demasiado conhecido) problema para os estudos literários comparados. Cremos que, para que os estudos literários comparados se assumam como *verdadeiramente* do mundo, e que sigam o seu tenaz propósito “constructivo, conciliador, humanista” (Guillén, 2005: 65), e concomitantemente do diverso, do específico e do diferente (ou seja, que alcancem as obras literárias produzidas noutros meridianos, e simultaneamente apontem àquilo que, literariamente e culturalmente, interessa: o que está na base do diálogo entre literaturas – influências e confluências, recepções e reacções), terá de se pensar ao contrário: derivar o estudo do texto do próprio texto, e não do movimento, tema, motivo ou estilo a que pertence.

É esse um dos nossos objectivos para esta dissertação. Auerbach, tendo-se assumido como filólogo e não como comparatista (embora reconheçamos a natureza literário-comparatista dos seus ensaios), aduz aos “bons pontos de partida” que podemos assumir para tal empresa (Auerbach, 15-16):

Points of departure can be very various [...]. The characteristic of a good point of departure is its concreteness and its precision on the one hand, and on the other, its potential for centrifugal radiation. A semantic interpretation, a rhetorical trope, a syntactic sequence, the interpretation of one sentence, or a set of remarks made at a given time and in a given place – any of these can be a point of departure, but once chosen it must have radiating power, so that with it we can deal with world history [*Weltgeschichte*]. [...] A good point of departure must be exact and objective; abstract categories of one sort or another will not serve. [...] For a point of departure should not be a generality imposed on a theme from the outside, but ought rather to be an organic inner part of the theme itself. What is being studied should speak for itself [...].³⁰

Porém, não é somente sobre o âmbito espacial a que nos devemos referir quando falamos dos estudos literários comparados e de como uma nova noção de literatura do mundo pode surgir. Há, igualmente, as diferentes esferas temporais em que se encontram determinados países, regiões e literaturas, uma vertente que tem sido, aliás, repetidamente estudada e invocada em relação aos estudos sobre a América Hispânica. Os estudos do já referido Silviano Santiago, ou ainda Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Vera Lúcia Follain de Figueiredo e Mariano Siskind, entre outros autores, são disso exemplo (Cairo, 2009).

Gabriel García Márquez, quando proferiu o seu discurso de recepção do Prémio Nobel da Literatura, em 1982, aflora a ideia das diferentes esferas temporais em que se encontra cada espaço geo-cultural, e refere a existência activa de diferentes noções de tempo e desenvolvimento para cada cultura, exortando os europeus a tentarem perceber a perspectiva hispano-americana:

La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de

³⁰ Helena Carvalhão Buescu, a partir das palavras de Auerbach, acrescenta ainda que são estes pontos de partida (Buescu, H. C., 2013: 22) “que transforma[m] a verdadeira especialização numa «redescoberta»” e que reconhecem o “fim do paradigma das filologias nacionais como decisiva operação para o futuro das humanidades” (idem, ibidem), abrindo o escopo comparatista.

vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construirse su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de la incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la historia, y que aun en el siglo XVI los pacíficos suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa como soldados de fortuna. [...] No pretendo encarnar las ilusiones de Tonio Kröger, cuyos sueños de unión entre un norte casto y un sur apasionado exaltaba Thomas Mann hace 53 años en este lugar. Pero creo que los europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una patria grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si revisaran a fondo su manera de vernos.³¹

Silviano Santiago, anos antes, já havia teorizado sobre esta perspectiva renovada de olhar a cultura latino-americana sem ser nos moldes do “renascimento colonialista” que se viu confrontado com “uma nova sociedade, a dos mestiços” (Santiago, 1978: 17) e que, como tal, alterou a noção de *pureza* que abordámos em linhas anteriores. Depois, ade que (Santiago, 1978: 19-20):

[...] é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas das fontes ou das influências. Porque certos professores universitários falam em nome da objectividade, do conhecimento e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. [...] Tal tipo de discurso crítico [...] apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. [...] [E] [...] reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita [...].

Silviano Santiago destaca, assim, o valor da *diferença* como valor de um novo discurso crítico (idem, 21), e é isso que pretendemos elaborar nesta dissertação. Não pretendemos encaixar os textos do *corpus* de análise nos moldes da Retórica, mas o contrário: perceber como o poder e suas retóricas se pressupõem como estrutura e conjunto de processos e elementos nos textos em análise. Também não é nosso propósito único centrarmo-nos num estudo aprofundado do subgénero do romance de

³¹ Gabriel García Márquez, Discurso de Recepção do Prémio Nobel da Literatura em 1982 em Estocolmo, Suécia, constante em <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-1982/>>, 28/08/2019.

ditador, mas abrir esse estudo e amplificá-lo para que nele se inclua uma análise literária comparatista da cultura, do pensamento e da palavra do poder nas obras (apelando à Filosofia, História das Ideias e Comparatismo). É nosso objectivo introduzir o elemento da diferença no estudo retórico-discursivo a partir da análise comparatista.

O texto é, sempre, o ponto de partida, segundo Auerbach. No nosso caso específico, o texto é, simultaneamente, e nas palavras do ensaísta brasileiro, o lugar do (Santiago, 1978: 28): “[...] sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade [...]”. Ou seja, o lugar onde as formas de representação são formas de distorção e subversão dos cânones e dos sistemas europeus, ou do “renascimento colonialista”, como disse o autor. A retórica não é a Retórica (corpo disciplinar), é a base discursiva, estrutural e intersemiótica dessas formas de representação – é a retórica da *diferença*.

Há, nas Humanidades, a preocupação por integrar o *outro* na história vigente, e assim transformar a historiografia conforme tem sido contada e perpetuada pelos anteriores regimes ideológicos. A historiografia já não é monolítica, e afirma, ou tenta afirmar, essa pluralidade e diversidade. No entanto, é premente a necessidade de um estudo que faça a destrição entre aquilo que pode ser considerado historiografia e cânone literário, ou estaremos apenas a alimentar um debate logomáquico sobre a ocupação de determinado lugar na história, sem discutir nem reflectir de forma aturada sobre aquilo que molda esse lugar, e de que modo esse lugar na história se pode tornar memória. Em vez disso, arriscamo-nos a não ouvir ninguém, como alude Saïd (Saïd, 1994: XXIII):

For the first time, the history of imperialism and its culture can now be studied as neither monolithic nor reductively compartmentalized, separate, distinct. [...] In our wish to make ourselves heard, we tend very often to forget that the world is a crowded place, and that if everyone were to insist on the radical purity or priority of one's own voice, all we would have would be the awful din of unending strife, and a bloody political mess, the true horror of which is beginning to be perceptible here and there in the re-emergence of racist politics in Europe, the cacophony of debates over political correctness and identity politics in the United States and [...] the intolerance of religious prejudice and illusionary promises of Bismarckian despotism [...].

E não é isto que interessa ao comparatismo. O que interessa ao comparatismo é estabelecer um diálogo a partir de elementos contraditórios, um equilíbrio a partir de realidades desajustadas, e procurar integrá-las num âmbito de estudo que permita, através de um método de sistematização das diferenças e semelhanças, construir uma outra versão, uma outra história que não revogue a anterior, mas que a amplifique: “[...] afinal, comparar dois objectos é sempre transformá-los em três, por via da relação comparativa que os une e a ambos transforma.” (Buescu, H. C., 2001: 26) Neste sentido, o comparatismo, e os estudos literários, por extensão, como temos defendido, arrogam a sua polivalência no que tange à interligação com as demais humanidades, uma vez que assumem, no sentido reflexivo e crítico, uma posição em relação à circunstância humana quando confrontada com o seu passado, presente e futuro, e determina uma forma de encarar o seu lugar no espaço (seja este periférico ou não), e tempo (seja este pretérito ou não) (Guillén, 2005: 31):

Los comparatistas – y otros colegas del ramo – sí viven y piensan la historia. Pero precisamente por eso tropiezan con los límites del conocimiento histórico o historicista. [...] Un nuevo diálogo se entable, no ya entre localidad y mundo sino entre devenir y continuidad. [...] No todo es devenir, ni todo continuidad. [...] Tan sólo el cambio sería universal. Hipótesis infructuosa, [...] melodramática y destructora, puesto que equivale a la disolución del objeto de estudio, que es la poesía, y de nuestra capacidad para percibirla. [...] El diálogo continúa, a mi entender, uno de los más prometedores de la Literatura Comparada: diálogo entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo, por un lado, y por otro, el cambio, la evolución, la historicidad [...] de la literatura y de la sociedad.

Este “diálogo entre certas estruturas recorrentes ou fundamentais”, sobre as quais Claudio Guillén reflecte, apela, também, à revitalização de áreas de estudo – como a Retórica – pensadas como obsoletas, redutoras ou teoricamente inférteis ou vazias. Friedrich Nietzsche, Tzvetan Todorov, Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo, Joachim Knappe e Peter Österreich são algumas dessas novas vozes que vêm juntar-se ao quórum teórico que chamamos para esta dissertação, porquanto têm demonstrado, no decurso das suas investigações e reflexões, que a Retórica merece destaque. Talvez mereça mais destaque ainda por se tratar de um conjunto de processos, estruturas e elementos que equalizam entidades distintas, não no sentido de equiparar e diluir aquilo que as torna distintas, mas de fazer ressaltar o seu valor de diferença. Entender, assim, a Retórica

como um espaço amplo de constantes cruzamentos intersemióticos, formais e plurilinguísticos, e onde o *entre-lugar* habite, continuamente. A Retórica potencia-se, destarte, como aliada do Comparatismo, de onde estabelecemos um estudo articulado com a análise interdiscursiva de Albaladejo.

Não deixa de ser curioso que o nascimento da Literatura Comparada tenha coincidido com a descredibilização da retórica em detrimento da valorização do discurso científico, o que até sugere alguma ironia: enquanto, por um lado, se abandona a Retórica enquanto disciplina e método de discursar, por outro lado, os estudos literários comparados procuram recuperá-la, sub-repticiamente, para o estudo dos textos literários sob a mira supra-nacionalista e plurilinguista.

I.1.2. O Comparatismo e “análise interdiscursiva”

Tomás Albaladejo, no seu artigo intitulado “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo” (2008) disserta sobre como a retórica, a poética e a literatura comparada podem aglutinar-se para formar um estudo mais abrangente e minucioso: através da análise interdiscursiva. Antes disso, porém, Albaladejo elabora uma cuidada recontextualização da Literatura Comparada e da Poética no decurso do tempo: como estas se relacionam intimamente desde o alvor da Literatura Comparada como disciplina (Albaladejo, 2008: 252): “El componente comparativo de la Poética está en la base del surgimiento de la Literatura Comparada en el siglo XIX, con importantes antecedentes como la *Weltliteratur* de Goethe [...]”. Este autor dá também relevo à Literatura Comparada como o campo de estudos que dá primazia aos elementos de alteridade, diferença e cultura nas obras literárias, e explicita o quão profícuo é o âmbito dos estudos literários comparados (Albaladejo, 2008: 255):

De este espacio más reciente forman parte los estudios que se ocupan de la relación entre Literatura y multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad, con los que están relacionados los estudios de Literaturas postcoloniales y de los elementos postcoloniales en las obras literarias, así como los estudios postestructuralistas, con perspectivas teórico-críticas concretas

como las de la crítica política e ideológica, la crítica feminista, la crítica de Literaturas de minorías, etc., en el ámbito de los estudios culturales.

Ade ainda os estudos culturais comparados, os estudos interartísticos e os estudos de Literatura digital como parte desse grande conjunto no qual estão fundados os princípios do comparatismo (Albaladejo, 2008: 255): “[...] la implicación en sus estudios de más de una lengua o de más de una Literatura y la inclusión del otro y, por tanto, de las perspectivas de la alteridad [...]”.

É interessante observar que a análise crítica de Albaladejo sobre estas duas disciplinas incide sobre aquilo que queremos investigar nesta dissertação. Indica-nos este autor que os estudos literários comparados, por assumirem, na sua génese, a comparação como método de análise, podem (Albaladejo, 2008: 257): “[...] llevar a cabo una aportación fundamental al análisis y a la explicación de los discursos literarios y no literarios, contribuyendo así al conocimiento de las obras literarias y de la Literatura en general, de los procesos de producción y de interpretación, de la relación entre las obras y los contextos, etc.” É, portanto, neste sentido que importa abordar a ferramenta da análise interdiscursiva como “instrumental crítico de práctica analítica y de fundamentación teórica” (Albaladejo, 2008: 257). Não implica somente a comparação entre discursos ou o estudo analítico desses mesmos discursos, mas estabelecer relações entre diferentes tipos de discursos (Albaladejo, 2008: 257):

El análisis interdiscursivo permite comparar los discursos sobre la base de sus semejanzas y de sus diferencias, proyectando los rasgos de unas clases de discursos sobre otras con el fin de plantear las relaciones entre los mismos como un componente constitutivo de su realidad y presente en distintas clases de discursos.

Ou seja, a análise interdiscursiva traz à luz do comparatismo os *outros discursos*, além do literário: o discurso interartístico, o discurso histórico; ou tudo aquilo que possa ser chamado a entrar num estudo comparativo verdadeiramente abrangente do ponto de vista cultural, artístico, histórico, social e político. Assim, os estudos literários comparados, por possuírem, na sua génese, a comparação como metodologia de base, chamam todos os aspectos da cultura – a semelhante e a diferente, a que é considerada canónica e a periférica (entendidos no seu sentido lato, pois reconhecemos como estas nomenclaturas são perigosamente erróneas para o comparatismo, e reconhecemos,

também, a importância da teoria dos polissistemas). Albaladejo refere-se, sempre, à poética como disciplina teórico-prática aliada aos estudos literários comparados no sentido de aplicar a análise interdiscursiva, mas nós acrescentaríamos que, também neste âmbito, entra a retórica. De facto, no mesmo artigo, este autor aponta que (Albaladejo, 2008: 260): “La Retórica, compañera de la Poética, con la que constituye el conjunto de las ciencias clásicas del discurso, es una disciplina clave para el análisis interdiscursivo. La Retórica tiene una fundamentación interdiscursiva por su origen, por su naturaleza y por su configuración”, e evidencia, linhas adiante, que “en todo discurso hay, de una u otra forma, de manera explícita o implícita, retórica.”

Posteriormente desenvolveremos como a Poética e a Retórica se relacionam, mas neste subcapítulo, pretendemos apenas explicar como a análise interdiscursiva, tendo como base os estudos literários e a retórica, é de suma relevância para o nosso estudo. De facto, é a partir da Retórica, e da sua revitalização no contexto do comparatismo e no âmbito dos estudos literários contemporâneos, que a análise interdiscursiva proporciona leituras analítico-críticas que de outra forma estariam ocultas se estivessem cingidas apenas aos estudos literários, isto é, à teoria da literatura ou ao estudo do texto a partir do texto – como a “leitura retórica” do desconstruccionismo advoga, por exemplo (Albaladejo, 2008: 258-259):

La aplicación de prácticas analíticas elaboradas y asentadas en determinadas clases discursivas a otras clases discursivas puede elucidar elementos y rasgos discursivos que permanecían ocultos a los métodos tradicionalmente empleados en el análisis de una clase concreta de discursos. Además, la reflexión teórica sobre una clase de discursos puede también proporcionar instrumentos para la explicación de otras clases de discursos, es decir, unas disciplinas pueden ofrecer a otras determinadas nociones, componentes e instrumentos que permitan adoptar nuevas perspectivas y, consiguientemente, nuevos planteamientos para la elucidación de las clases de discursos y de los propios discursos, en una renovación metodológica que puede ser sostenida por la cooperación interdisciplinar. Así, por ejemplo, aportaciones en el campo de la Ciencia Política, pueden contribuir a analizar y a explicar la representación literaria [...].

Tal é, efectivamente, o que fazemos neste estudo. Partimos de uma revitalização da retórica e de uma análise crítica do conceito e fenómeno de poder, segundo a História das Ideias e a Filosofia Política, para, depois, por meio da análise interdiscursiva, estabelecermos um estudo comparatista das retóricas do poder em *Dinossauro*

Excelentísimo (1972) de José Cardoso Pires, e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, tendo em consideração o contexto histórico plasmado nas obras como matéria literária, e o contexto histórico-social que influenciou, ou não, a sua criação e publicação.

Uma nota de clarificação: para este trabalho, entendemos *discurso* no sentido mais amplo do termo, ou seja, como um conjunto de elementos e estruturas (de ordem linguística, narrativa, artística, visual) de natureza comunicativa (qualquer ela que seja: oral, escrita, visual ou performática) que visam transmitir uma mensagem ou mensagens. A lexicógrafa mexicana Helena Beristáin, no seu colossal *Diccionario de Retórica y Poética* (1995 [1985]), indica-nos, para o verbete de “Discurso linguístico”, logo no começo (1995 [1985]: 153): “Es la realización de la *lengua* en las expresiones, durante la comunicación. Es el *habla* de Saussure, pero en un sentido más amplio, que abarca lo hablado y lo escrito.” E o teórico e especialista em estudos anglófonos Carlos Ceia afirma que por *discurso* se pode entender (Ceia, 30 de Dezembro de 2009): “Qualquer forma de linguagem concretizada num acto de comunicação oral ou escrita. Das possibilidades ilimitadas de exemplificação da tipologia do discurso, podemos falar de discurso político, literário, teatral, filosófico, cinematográfico, etc.”, desenvolvendo, depois, as variadas teorizações sobre um conceito de difícil delimitação (dada a sua natureza global e interdisciplinar). Assim, quando nos referirmos ao discurso nas obras literárias, especificaremos para “discurso literário” ou “discurso narrativo”. A retórica engloba as várias classes discursivas, como Albaladejo enuncia, e que serão evidenciadas neste trabalho por meio do comparatismo e da análise interdiscursiva.

Na senda do que Albaladejo define por análise interdiscursiva, este autor explicita que, como ferramenta analítico-crítica, a análise interdiscursiva abrange três alíneas: os discursos propriamente ditos, as classes de discursos e as distintas disciplinas que (Albaladejo, 2008: 259): “[...] tienen relación con los discursos porque tratan de discursos o porque se sirven de ellos como instrumentos en su quehacer, así como de las estrategias analítico-explicativas asociadas a tales disciplinas – el Derecho, la Economía, la Historia, [...] etc.” O objecto da análise interdiscursiva é, pois, a análise, exame e estudo analítico-crítico entre o que as disciplinas constituem como principais temas, abordagens e motivos e os discursos que se possam com estas relacionar. Utilizam-se, destarte, as ferramentas críticas e analíticas de determinadas disciplinas

para que, dos discursos frutos dessa análise, se consigam compreender processos, conceitos e criar perspectivas que possam ser válidas e que representem uma outra forma de ler, comparar e analisar determinado discurso com ferramentas de outra disciplina (Albaladejo, 2008: 258-260). A análise interdiscursiva, como ferramenta analítica, permite que disciplinas de diferentes metodologias, objectos de estudo e paradigmas possam combinar-se, de forma interactiva e crítico-analítica, no sentido de amplificação do conhecimento e da ciência. No fundo, a análise interdiscursiva está a par do método comparatista, e por isso Albaladejo as relaciona desde o início do seu artigo. Esta ferramenta analítica determina-se (Albaladejo, 2008: 259): “[...] por una constante interacción teórico-explicativa y crítico-analítica, ya que todas las perspectivas y todos los planteamientos que intervienen en el mismo son a la vez instrumento y objeto de reflexión a partir del propio análisis y están abiertos a modificaciones desde los resultados del mismo.”

Explica ainda os três níveis de que esta ferramenta é composta: analítico-crítico, teórico e meta-analítico, e metateórico. Ao primeiro remete-se a relação crítica, de questionamento constante, entre as várias áreas que aglutina e sobrepõe com vista à análise que é elaborada. O segundo integra as teorias das ciências e da cultura como parte de um tronco comum, determinando quais podem ser utilizadas para a análise crítica que se pretende. O nível metateórico é o resultado desse questionamento crítico e do relacionamento teórico entre variados campos de estudo, dando especial atenção aos estudos literários comparados e de que forma pode a análise interdiscursiva ser utilizada como estratégia analítica (Albaladejo, 2012: 25):

El análisis interdiscursivo consta de tres niveles: 1) Un nivel analítico (analítico-explicativo), en el que se sitúan los análisis interdiscursivos de los discursos concretos y también de las clases de discursos no literarios y de los géneros literarios. 2) Un nivel metaanalítico, en el que están los análisis interdiscursivos de los instrumentos, planteamientos teórico-analíticos de las disciplinas que se ocupan del discurso, con el fin de determinar cuáles de aquéllos pueden ser intercambiados entre poética, retórica y otras disciplinas discursivas. 3) Un nivel metateórico, en el que se hallan las transferencias de instrumentos y planteamientos detectados en el nivel metaanalítico entre distintas disciplinas, con especial atención a la literatura comparada, a la que el análisis interdiscursivo puede ser incorporado como estrategia de análisis comparado y de explicación discursiva.

Compreendemos, assim, que a análise interdiscursiva se molda à nossa dissertação, visto que é através desta ferramenta que estudamos o discurso literário e suas interações e subtextos com outros discursos (o discurso do poder, o discurso histórico, o discurso literário e o valor da censura no discurso), analisamos o tema (a classe) do discurso, que é o poder, o ditador e a memória e, metateoricamente, procuramos contribuir para que se incorporem outras ferramentas no comparatismo, uma disciplina dialéctica e transversal.

Entremos, então, no subcapítulo em que daremos conta do percurso histórico da Retórica e como os seus processos, estruturas e elementos se aliam ao novo impulso que vivemos nos estudos humanísticos.

I.2. Das origens da Retórica até à Nova Retórica, após inúmeras crises: estado da questão

A Retórica começou por ser, como já foi mencionado, uma arte ou uma técnica que tinha como objectivo a compreensão dos mecanismos e artifícios do pensamento argumentativo e o domínio da persuasão do discurso – quem soubesse Retórica, seria, à partida, mais eloquente.

No entanto, esta eloquência transforma-se também em manipulação argumentativa – sendo que os sofistas se encarregam de tomar as artes da retórica como formas de preencher o discurso de ornamentos inúteis e assim seduzir o interlocutor e convencê-lo, como lemos no *Górgias* de Platão. Não é de espantar, portanto, que também no século V a.C. se instaure a controvérsia sobre se a Retórica é útil para elaborar um discurso coerente e persuasivo, com recursos importantes a ter em conta, ou se, pelo contrário, é uma soma de efeitos estilísticos de linguagem que apenas confundem e ofuscam o próprio sentido do discurso. Esta controvérsia manteve-se, intensificando-se ao longo das eras, e será desvalorizada até restar apenas o vestígio epistemológico da Retórica no estudo das figuras de estilo do texto literário. A clareza, uma qualidade de discurso também herdada da Retórica, é retirada do seu âmbito original para passar a ser posta em oposição à própria retórica, como se já não fizesse parte dos ensinamentos clássicos.

A clareza pertence ao discurso científico e objectivo, e granjeia protagonismo nos séculos XVIII e XIX, período que corresponde aos Iluminismos. Até ao início do século XX, a Retórica é vista como uma inimiga da objectividade. As crises retóricas vão-se somando no tempo, trazendo apenas o resultado da indiferença perante a disciplina, e ao mesmo tempo, e de forma contraditória, dão-lhe viço (Todorov, 2008: 105-6):

Mas, se o ideal da retórica é impossível, como consegue ela subsistir durante cerca de dois mil anos? É que também não estava em questão o abandono da regulamentação dos discursos. O próprio princípio que fez desaparecer a antiga forma da retórica – a eloquência eficaz – mantém a retórica viva, como corpo de regras.

Desconsidera-se hodiernamente o termo *retórica* por se associar a uma artificialidade da linguagem. Quando se acusa alguém ou algum texto de ser retórico,

tal é entendido pejorativamente como algo forçado, oco, sem âmagô nem naturalidade, o que pode criar alguma incredulidade à mentalidade de hoje por ter tido, em tempos idos, uma importância nuclear na formação do cidadão grego ou romano. Todavia, importa perceber em que sentido podemos compreender a linguagem como algo “natural”, já que a linguagem, em qualquer indivíduo, tem origem num processo célere e progressivo desde a infância, e é detentora de uma ininterrupta permeabilidade a outros indivíduos, sociedades e culturas. Sobre isto, Nietzsche desenvolve (Nietzsche: 1999, 43-45):

É, no entanto, da maior importância, quanto ao gosto de quem assim julga, saber o que é que, exactamente, é para si «natural». Parece-nos em geral, a nós que manejamos a língua de forma empírica, que toda a literatura antiga é algo de artificial e de retórico, incluindo a literatura romana. Isso explica-se em última instância pelo facto de que a prosa própria da Antiguidade é inteiramente um eco do discurso oral e formou-se segundo as suas leis, enquanto a nossa prosa se explica cada vez mais através da escrita, a nossa estilística dá-se a ver apenas através da leitura. Mas o leitor e o auditor pedem cada um uma forma de exposição (*Darstellung*) absolutamente diferente e por essa razão a literatura da Antiguidade soa-nos como «retórica»: quer dizer que se dirige antes de mais ao ouvido para o seduzir. [...] a retórica é um aperfeiçoamento (*Fortbildung*) dos artifícios já presentes na linguagem. Não existe de maneira nenhuma a «naturalidade» não-retórica da linguagem à qual se pudesse apelar: a linguagem ela mesma é o resultado de artes puramente retóricas.

Ou seja, e no decurso do que estudámos no capítulo introdutório, retórica e linguagem são quase indissociáveis. O único aspecto que a poderá distinguir, sem, no entanto, as separar como conceitos divergentes, é o *aperfeiçoamento* que a retórica implica, aspecto que poderá não ser inferido quando mencionamos a palavra “linguagem”. Porém, à luz daquilo que poderá ser garantido como “naturalidade da linguagem” (Nietzsche, 1999: 97) ou não, seria erróneo assumir que a retórica carece de naturalidade, já que todos os domínios da linguagem (científica, literária, publicitária, jurídica, etc) requerem naturalidade e aperfeiçoamento em igual medida. Ou não será assim quando os seres humanos aprendem a falar? Existe o impulso inato de aprender a falar, mas há regras de aperfeiçoamento de aprendizagem que os educadores de todos os aprendizes da língua impõem. Por isso, quando Maria Lúcia Lepecki (2004: 18) sugeriu a distinção entre “retórica” e “estilística”, apesar de aparentemente coerente, estaria a

dividir conceitos convergentes, em nosso entender. Será, portanto, redundante utilizar a expressão “discursos retóricos”, como Albaladejo usa (Albaladejo, 2013: 4).

Façamos uma contextualização da disciplina da Retórica e em que sentidos poderemos aplicá-la a este estudo.

A Retórica é, desde os alvares da Antiguidade, considerada a arte de persuadir, com uma técnica que “estuda os meios que permitem chegar ao fim em vista.” (Todorov, 2018: 80) No seu sentido lato, a Retórica é entendida como a arte do discurso em geral, e, em sentido restrito, como “a arte do discurso em que se defende uma parte” (Lausberg, 2011: 75).

Mas voltemos à primeira página deste subcapítulo: a origem da Retórica remonta ao século V a.C. e está ligada ao aparecimento dos sofistas na sociedade ateniense. É a partir deste marco temporal que podemos falar da presença dos sofistas e do nascimento e desenvolvimento da Retórica. *Sofista* tem origem etimológica na palavra *sophia*, sabedoria: eram, portanto, os que amavam o conhecimento e a sabedoria. Tendo sido mestres no cultivo do saber e da cultura, os sofistas erravam pelo mundo grego oferecendo os seus serviços como tutores e professores a jovens e filhos de famílias nobres. Anthony Preus (Preus, 2017) defende que os sofistas Empédocles e Górgias (este discípulo daquele) foram os primeiros promotores (segundo os registos, claro está) da Retórica. Sabe-se que Sócrates admirava os sofistas Górgias, Pródico e Hípias, pois confessa-o no julgamento que precedeu a sua condenação à morte, em que, entre outras acusações, Sócrates é acusado de ser um sofista, isto é, “de instruir as pessoas a troco de dinheiro.” (Platão, 2010: 21) Só tardiamente – século XIX – é que os sofistas começaram a obter credibilidade, sobretudo a partir das leituras de Hegel e das suas lições sobre História da Filosofia, que os considerou filósofos, prestigiando, assim, o seu contributo para o desenvolvimento da atitude filosófica (Hegel, 1971: 243-244). Afinal, foram os sofistas os professores da Grécia, os cultores do conhecimento (ciências, música, matemáticas, astronomia) e do incitamento à reflexão (Hegel, 1971: 243-244):

Les Sophistes sont les maîtres de la Grèce, c’est par eux que la culture proprement dite y est venue à l’existence. Ils ont pris la place des poètes et des rhapsodes qui étaient auparavant les maîtres universels. La religion n’était pas didactique ; l’enseignement en était absent. Les prêtres offraient les sacrifices, rendaient les oracles ; mais autre chose est d’enseigner. L’enseignement que les Sophistes ont dispensé portait sur la sagesse les sciences en général, la musique,

les mathématiques, etc. ... ; telle était leur première destination. [...] Ils avaient la charge de la culture.

Até então, e devido à recepção platónico-aristotélica, um sofista era visto como um manipulador do discurso, como se o objectivo das perorações sofísticas estivesse mais centrado na persuasão, na opinião, e num raciocínio relativista e especulativo, moralmente céptico ou toldado pelo sentimentalismo, aparentando a verdade. Aristóteles (384 a.C – 322 a. C.)³² distinguia o filósofo do sofista da seguinte maneira: o filósofo investiga todas as coisas, e busca sempre a verdade, e o sofista apenas aparenta fazê-lo. O século V a.C e o século IV a.C correspondem à “Primeira Sofística”, com uma forte componente teórico-prática, e os seus representantes foram, entre outros, Protágoras e o já referido Górgias (os mesmos que deram o nome a duas obras de Platão). A “Segunda Sofística” corresponde aos séculos II e III d. C., acontece em Roma, não em Atenas, e centra-se no cultivo da sabedoria como retórica e literatura. Foram fases distintas, havendo autores (*apud* Sofistas, 2005: 22-24) que defendem que se deve analisar o contributo individual dos sofistas, ou pré-socráticos, sem se falar de uma escola de Sofística propriamente (Sofistas, 2005: 25).

Contextualmente, a Retórica teve a sua origem em disputas jurídicas de propriedades, tendo sido uma linguagem essencialmente técnica e de resolução de problemas relacionados com direitos de propriedade (Barthes, 1987: 23):

A retórica (como metalinguagem) nasceu de processos de propriedade. Cerca de 485 a.C., dois tiranos sicilianos, Gelão e Hierão, efectuaram deportações, transferências de população e expropriações, para povoar Siracusa e lotear os mercenários; quando foram depostos por uma sublevação democrática e se quis voltar à *ante qua*, houve processos inumeráveis, pois os direitos de propriedade eram pouco claros. Estes processos eram de um novo tipo: mobilizavam grandes júris populares, diante dos quais, para os convencer, era necessário «ser eloquente». Esta eloquência, ao participar simultaneamente da democracia e da demagogia, do judicial e do político (aquilo a que se chamou a seguir o deliberativo), constituiu-se rapidamente objecto de ensino. Os primeiros professores desta nova disciplina foram Empédocles de Agrigente, Corax [...] e Tísias. [...] a retórica é já, em parte, ateniense, desde meados do século V.

³² Com as obras *Retórica* e *Poética*; e é também atribuída a sua autoria a *Retórica de Herennius*.

A Retórica, logo nesse século V a. C. (no dealbar da Primeira Sofística), começou por ser, portanto, um género de linguagem do tipo jurídico e deliberativo: foram estes os dois géneros de discurso primeiramente associados à disciplina, à qual, mais tarde, Aristóteles juntou o género epidíctico (laudatório/épico). Contudo, podemos asseverar que, já a partir desta altura, a Retórica constitui “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende.” (Lausberg, 2011: 75)

Foi primeiro nas assembleias e nos processos judiciais que a Retórica, essa “espécie de arte de conduzir as almas por meio de palavras”, como nos conta a personagem de Sócrates no *Fedro* de Platão (Platão, 1973: 342), se manifestou. Nessa obra, Sócrates explica a Fedro o que é a retórica: pode ser uma discussão, “combate de palavras” (idem, 1973: 343) em que o importante não é a verdade, mas celebrar a opinião mais bem defendida. Tal justifica a rejeição que Platão faz à disciplina, uma vez que associa aos discursos dos sofistas uma retórica sem essência de verdade. E então Sócrates diz (idem, 1973: 344):

Ora, a arte de combater com palavras não se limita apenas aos tribunais e à Assembleia; segundo parece, haverá uma arte única – se de facto existe – para qualquer género oratório, aquela pela qual uma pessoa é capaz de tornar cada coisa semelhante a qualquer outra, dentre aquelas a que é comparável e com as quais podem estabelecer-se equivalências; e, quando alguém arranja tais semelhanças, dissimulando-as, pô-las às claras.

A dúvida que Sócrates, pela mão de Platão, verbaliza: “haverá uma arte única – se de facto existe”, evidencia o quão embrionária era ainda esta técnica segundo alguns pensadores da época. Considerada apenas uma técnica discursiva artificial, compreendia-se que a Retórica era um modo de fazer assomar no discurso as semelhanças entre as coisas, comparando-as: só assim a persuasão funcionaria, baseada na plausibilidade dos argumentos. Poder-se-ia criar aqui um elo com aquilo que os estudos literários comparados propõem na sua génese: também é seu propósito fazer assomar os pontos de contacto ou de alienação entre os objectos de estudo a fim de os comparar. É a plausibilidade, aliás, um dos motivos que explica a utilização de mitos, fábulas e de parábolas – como o mito das cigarras (Platão, 1973: 338), ou o de Theuth e

da origem da escrita (Platão, 1973: 371) – a fim de tornar válidos certos raciocínios e perspectivas dos filósofos e oradores. Note-se ainda que a Retórica implicava, além do domínio do discurso, capacidade performativa: havia um tom dramático e uma teatralidade inerente ao ofício de discursar em público ou em assembleias. É também por este motivo que a Retórica é desdenhada por Platão, que a considera uma técnica discursiva para mover multidões, não uma ferramenta útil ao pensamento filosófico, na sempiterna busca pela verdade.

A verdade é suplantada pela verosimilhança, segundo o raciocínio platónico, uma vez que nos julgamentos e discursos das assembleias não interessa demonstrar o que é verdadeiro, mas o que é crível, verosímil, plausível. Assim, quem pretendia ser conhecedor da Retórica, não se podia deixar equivocar perante os discursos dos demais oradores, e “[...] distinguir com método esta duplicidade [verdade e verosimilhança] e adoptar um sinal distintivo para cada espécie [...]” (Platão, 1973: 348). Ainda sobre a verosimilhança, destaque-se (Platão, 1973: 367):

De facto, nos tribunais não interessa absolutamente nada a ninguém a verdade das coisas, mas só o que seja persuasivo. E tal poder reside no provável, a que deve aplicar-se quem deseja falar com arte. Além disso, há mesmo casos em que de modo algum convém referir factos realmente sucedidos, se não se deram de forma verosímil; deve-se antes falar das verosimilhanças, tanto na acusação como na defesa. De modo geral, deve procurar-se o provável e dizer adeus repetidas vezes ao verdadeiro, pois é a probabilidade que, presente de uma ponta a outra do discurso, abre caminho a toda a arte.

A probabilidade e a plausibilidade são os principais objectivos: o lado factual dos argumentos é preterido para “conduzir as almas” da forma que melhor convier ao orador. Apesar de todas as teorias e estudos que se seguiram às obras de Platão e que as contradisseram, nomeadamente as de Cícero e Quintiliano, esta ideia irá prevalecer e acentuar-se.

A mútua justaposição e intercalação entre verdade e verosimilhança será relevante para todos os pensadores que se debruçam sobre as artes e técnicas de Retórica – também Aristóteles a elas aduz. A ideia de verdade é superada pela ideia de verosimilhança enquanto arte e persuasão, segundo a teoria platónica: raras vezes a verdade logra convencer, como ensina a seguir, “há mesmo casos em que de modo algum convém referir factos realmente sucedidos”, ou seja, subsiste a ideia do erro da

verdade e da mentira como favorecimento. O episódio do massacre dos manifestantes, em *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, é um exemplo de como a verdade não é verosímil. Ninguém crê que Jose Arcadio possa ter sido o único sobrevivente de um assassinato em massa, sobre uma multidão de civis que protestavam: a sua palavra é anulada por todos quantos a ouvem, pois mais ninguém ouviu o eco dessas notícias. Este elo entre verdade e verosimilhança articula-se com o que abordaremos no subcapítulo III.3. sobre a verdade de facto, a verdade racional e a verdade filosófica, de Hannah Arendt.

Na próxima secção, veremos como estas noções se unem para constituir uma retórica do poder.

I.2.1. O primeiro período da Retórica: Aristóteles e Cícero

La Retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana, en la medida en que ésta es llevada a cabo por productores y por receptores, que han de estar unidos por un código comunicativo y han de ser conscientes del contexto y de la necesidad de la adecuación al mismo. Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra. (Albaladejo, 2013: 3)

No âmbito da verdade e da verosimilhança, Aristóteles, na *Poética*, mostra-nos que o poeta tem a função de “imitar as acções”, e, como tal, o seu ofício deverá concentrar-se na construção da narrativa, do enredo, pois será isso que dará valor ao seu trabalho, já que (Aristóteles, 2007: 50): “O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia [...]”. Só depois vêm os caracteres, e logo de seguida, o pensamento, que é a matéria trabalhada pela oratória e retórica (idem: 50): “[...] o pensamento: consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado o que, na oratória, é função da arte política e da retórica. Os antigos poetas faziam as suas personagens falar como políticos e os actuais fazem-nos falar como retores.” Mas que tipo de acções pode o poeta imitar? Pode imitar (idem, 54) “aquilo que poderia acontecer, o que é possível,

de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade”, e elucida-nos que o historiador e o poeta diferem pelo facto de (idem, ibidem) “um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer.” Assim o princípio da verosimilhança sobrepõe-se à verdade, pois o poeta (idem, ibidem) “deve ser um construtor de enredos”, de histórias. Deverá expressar o universal – é esse o propósito primeiro da poesia, diz-nos o filósofo. Nesse sentido, a verosimilhança, ou “aquilo que poderia acontecer” é mais amplo e mais abrangente do que o mero relato sobre uma batalha: pensa sobre o universal, e não sobre o local.

É igualmente na *Poética*, um tratado sobre a forma de construir enredos, “imitando acções”, a escrita e estrutura da tragédia e da epopeia, que Aristóteles articula o ofício de poeta com o ofício de pintor, comparando aquele com este, pois entende que melhor representam os homens (idem, 69): “Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos.” A partir daqui, disserta sobre as diferentes espécies de reconhecimento, isto é “a passagem da ignorância para o conhecimento” (idem, 57) que devem ser observados para a construção de enredos. Entre as diferentes espécies (idem, 69-72), destacamos aquela que mais nos interessa, que é a terceira, relativa à recordação (idem, 71): “A terceira espécie é através da recordação, quando, ao ver alguma coisa, se dá o reconhecimento [...]”. Todas estas formas de reconhecer as acções para melhor as imitar combinam, segundo o filósofo, numa estruturação do enredo que seja coerente e clara e complementada com as virtudes da elocução, culminando num “dar a ver” (idem, 72): “Devem estruturar-se os enredos e completá-los com a elocução, pondo-os, o mais possível, diante dos olhos. Assim, vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios factos, o poeta poderá descobrir o que é apropriado e não deixará escapar nenhuma contradição.” Este “dar a ver”, levar a imaginar ou a compreender, fundeia-se na noção de que a memória, cultural e comunicativa, é feita também de uma mente literária, uma narratividade mítico-simbólica que faz parte das estruturas mentais humanas. Percebemos, assim, como a citação em epígrafe de Albaladejo, que Retórica e cultura – narratividade e história, retórica e cultura, símbolos e imagens – se interligam como parte dos mesmos processos cognitivos e comunicativos.

Ainda sobre Aristóteles, o expoente máximo da retórica na Grécia Antiga foi a sua obra *Retórica*, que assim se inicia (Aristóteles, 2005: 89): “A retórica é a outra face da dialéctica; pois ambas ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular. De facto, todas as pessoas de alguma maneira participam de uma e de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento [...].”

Retórica é o primeiro tratado filosófico sobre o sistema retórico, ou seja, o conjunto de processos de que trata a disciplina: define-a, explicita-a, estrutura-a e compara-a ao que já havia sido defendido, nomeadamente às teorias platónicas. Todavia, Aristóteles nunca assume que a Retórica é uma espécie ou um género, pelo contrário, declara que “as suas regras não se aplicam a nenhum género específico de coisas” (Aristóteles, 2005: 96), mas a contraparte da dialéctica, e uma faculdade a ser desenvolvida pelo orador: “[...] nenhuma das duas é ciência de definição de um assunto específico, mas a mera faculdade de proporcionar razões para os argumentos.” (Aristóteles, 2005: 97). Ainda assim, é esta obra a primeira que institucionaliza a Retórica como sistema de regras a acatar por quem pretende desenvolver as aptidões de um orador. É composta por três livros: o primeiro livro dedica-se à definição e estruturação da Retórica em si mesma, o segundo livro trata o carácter e algumas emoções a ter em conta para poderem servir de matéria e/ou argumento à consecução de um bom discurso, e o terceiro livro aborda o estilo e composição do discurso, nos seus variados géneros.

Aristóteles começa por definir a Retórica, como vimos atrás, em contraposição com a dialéctica: a primeira é de teor indutivo (parte do particular para formular um raciocínio geral com recurso a silogismos, como acontece nesta de Aristóteles), e a segunda é de teor dedutivo (faz o percurso contrário, recorrendo a exemplos, ou entimemas, como o *Fedro*, de Platão). Podemos assumir, resumidamente, que a Retórica diz respeito à peroração, ao discurso, e a dialéctica alude à discussão, ao diálogo. Ambas se baseiam na argumentação e na persuasão. Mais adiante, Aristóteles explica que, além da capacidade e do conhecimento necessários para levar a cabo uma boa argumentação, deverá ter-se em conta a intenção do orador, uma vez que depende do orador demonstrar a verdade e a justiça através da sua retórica, e tal depende necessariamente do seu carácter (Aristóteles, 2005: 95). O objectivo primeiro da

Retórica é formar um juízo (idem, 159). É mencionada, desde o título da obra, como *techné*, palavra que é mormente traduzida por “arte”, mas que remete também a “engenho”, “técnica”, o que ilustra o compromisso longo entre a noção estética e a técnica da Retórica.³³

“Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (idem, 95) – eis a frase delineadora do que trata a retórica na teoria aristotélica: não é falar com o intuito de persuadir, não é somente persuadir, como entendia Platão, mas *descobrir, indagar* o que é justo e útil a cada caso para persuadir. Ou seja, há um trabalho de indagação e reflexão intrínseco na Retórica. Não existe uma proposta de criação de uma forma de persuadir, como a teoria platônica propõe, limitando as vias para lá chegar, mas uma procura nas variadas formas de o fazer, tendo como base a pertinência. Aristóteles é mais inclusivo, amplifica o âmbito da Retórica ao estudo dos processos de reflexão e sistematiza-a, tornando-a uma capacidade a ser desenvolvida pelos oradores, e não uma criação. Por outras palavras, a Retórica é apenas uma ferramenta que capacita um bom discurso.

“As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (idem, 96), ou, respectivamente, a primeira espécie diz respeito ao *ethos*, a segunda ao *pathos* e a terceira concerne o *logos*. É por estas três vias que a persuasão, burilada com eloquência, age. Isto será replicado nos filósofos e pensadores vindouros, sobretudo Cícero, que faria desta tríade a sua base epistemológica. A palavra *logos*, no entanto, havia sido primeiramente usada por Heráclito, que a utilizava como um termo técnico para designar a ligação entre o “discurso racional e a estrutura racional do mundo”³⁴,

³³ *Techné*, do grego, seria traduzida para *ars* em latim. Na verdade, significa um conjunto de regras que define uma actividade ou campo de estudos, ou seja, arte, técnica e engenho eram sinónimos nesta época.

³⁴ Retirado de *The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy* (2005), página 608-9: “The noun *logos* derives from the Greek verb *legein*, meaning ‘to say’ something significant. *Logos* developed a wide variety of senses, including ‘description’, ‘theory’ (sometimes as opposed to ‘fact’), ‘explanation’, ‘reason’, ‘reasoning power’, ‘principle’, ‘ratio’ and ‘prose’. *Logos* emerges as a philosophical term with Heraclitus (c.540–c.480 bc), for whom it provided the link between rational discourse and the world’s rational structure. It was freely used by Plato and Aristotle and especially by the Stoics, who interpreted the rational world order as immanent deity. Platonist philosophers gave pre-eminence to *nous*, the intuitive

tendo sido posteriormente adoptado por Aristóteles para nomear aquilo que o discurso pretende demonstrar, ou seja, a intencionalidade do discurso.

São igualmente três os elementos por que é constituído o acto do discurso (Aristóteles, 2005: 104): “o orador, o assunto de que fala e o ouvinte”; e três os géneros de discurso sobre os quais Aristóteles teoriza: o deliberativo ou político, o judicial ou forense e o epidíctico ou demonstrativo. Cada género tem um tempo, modos e um objectivo próprios. Assim, “para o que delibera, o futuro [...]”, sendo que para este género, cujos modos tratam ou de aconselhar ou de persuadir, o fim é “o conveniente ou o prejudicial” (idem, 105); para o género judicial é o pretérito o tempo principalmente usado, dado que é sobre acções passadas que se acusa ou se defende (idem, 104), culminando na justiça ou injustiça (idem, 105); para o género epidíctico, “o tempo principal é o presente”, mas não restritamente, pois também há lugar para a evocação do passado e especulação sobre o futuro dentro deste género, sendo que “o fim é o belo e o feio” (idem, 105). Este sistema tripartido nas suas várias alíneas (elementos, géneros, tempos e fins) constituem as “premissas retóricas” que o Estagirita defende como essenciais à compreensão sobre as competências que implicam as técnicas da Retórica. É a partir destas três premissas que se constrói todo o edifício retórico aristotélico que irá perdurar, e que servirá de base para os estudos futuros em todos os domínios da linguagem e da palavra. É nesta obra que se inicia a encruzilhada de caminhos que conceptualizam, sistematizam e estudam a palavra e os actos de linguagem, seja ela oral ou escrita, performativa ou teológica, política ou artística.

Posteriormente, o Livro III centra-se no estilo e a composição do discurso, e é aqui que é abordada a metáfora. A eloquência dependia também do tipo de palavras que eram usadas – este aspecto é também desenvolvido na *Poética*. Assim determina o Estagirita as categorias de palavras (Aristóteles, 2007: 83): “Toda a palavra é ou corrente ou rara ou metáfora ou ornamento ou inventada ou alongada ou abreviada ou modificada.” E entende a metáfora como (idem, ibidem) “a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do género para a espécie ou da espécie para o género ou de uma espécie para outra ou por analogia.”

intellect expressed in *logos*. To Philo of Alexandria and subsequently to Christian theologians it meant ‘the Word’, a derivative divine power, at first seen as subordinate but eventually coordinated with the Father.”

A questão da verdade e da verosimilhança, como em todos os tratados sobre retórica, é um ponto-chave para Aristóteles: “Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular.” (Aristóteles, 2005: 97)

Ainda hoje se recorre aos ensaios redigidos por Aristóteles para estabelecer uma ligação às primeiras teorias da *téchne* da Retórica. A Retórica, arma persuasiva, deliberativa e epidíctica, em estreita e recíproca consubstanciação com a Poética, atesta a potencialidade múltipla de criação e composição que tem a palavra. É com Aristóteles que começamos a compreender que a Retórica é, desde os seus primórdios, uma técnica global, primária e plástica. Global, pois engloba todas as áreas do conhecimento humano; primária, pois está na base de todos os tipos de discurso; e plástica, isto é: parte da consciência de quem fala, formulando-se como acto de linguagem, para depois se transformar na percepção do outro, como imagem, metáfora, símbolo ou motivo que sejam fonte de potenciação de sentidos, quer numa dimensão oral, quer textual e hermenêutica. Desta construção por meio da percepção do que é dito (ou ouvido, visto) se criam narrativas, excursos do pensamento e da linguagem.

A metáfora surge para resolver um problema de base, na retórica e no léxico. Como há mais ideias do que palavras, a linguagem, na sua essência, é redutora: e por isso se recorrem às imagens e símbolos para se veicular determinada ideia ou determinado pensamento. As palavras tomam sentidos variáveis, sinonímias, polissemias diversas, e a linguagem, que poderia parecer limitada, multiplica-se infinitamente. A metáfora, no pensamento aristotélico, está relacionada com a esterilidade do estilo, que pressupõe uma utilização comedida, a “justa medida”, das figuras (Aristóteles, 2005: 249-251). E determina uma diferença fulcral: o discurso, para se distinguir da poesia, tem de se assumir moderadamente poético. O excessivo uso poético das metáforas e outras figuras produz “um mal maior do que falar ao acaso”, como lembra Aristóteles, pois demonstra confusão das ideias e argumentos, ou seja, viola o princípio de clareza e concisão defendidas pelo ideal de harmonia clássica que o filósofo defende. O símile, ou imagem, é também referido: distingue-se da metáfora pela adição de palavras que definem a semelhança com o que se pretende comparar, ou seja: “sempre que diz «lançou-se como um leão», é um símile; mas quando se diz «ele lançou-se um leão», é uma metáfora” (Aristóteles, 2005: 252). Apesar de o

considerar mais útil para o texto em prosa, continua a ser um elemento poético, pelo que a regra da “justa medida” prevalece.

A metáfora, cuja “formulação é própria do talento natural e da exercitação” (Aristóteles, 2005: 265), provoca “ensinamento e conhecimento” (idem, ibidem), porquanto se relaciona com a agradabilidade da aprendizagem, integrando-se no quadro de elementos a ter em conta na elaboração enunciativa, juntamente com a antítese e a representação de uma acção. Aristóteles divide-a em quatro tipos: a analogia, a metonímia, a representação de uma acção e a antítese (Aristóteles, 2007: 83-85). Considera ainda que os “Provérbios são também metáforas de espécie a espécie” (Aristóteles, 2005: 274). Assim, a metáfora é o meio preferido para chegar ao entendimento de quem ouve, já que a transferência de sentido, nas suas múltiplas formas, permite representar devidamente o que se pretende dizer, o “dar a ver” da *Poética*.

Cícero (106 a. C – 43 a. C), desenvolve a Retórica como *bene dicendi scientia*, ou a ciência de bem falar, sustentada na ideia de *bona fides*, ou boa fé. *Bona fides* é um conceito-chave que estrutura toda a reflexão de Cícero, assente nos pilares da palavra e do carácter humano (Cícero, s/d., 75): “Ora o fundamento da justiça é a boa fé, quer dizer, a fidelidade e a sinceridade nas palavras e compromissos tomados.” Ou seja, os bons princípios morais deverão participar na estratégia oral e método para se alcançar o supremo dote da oratória e “fazer o que se disse”: “A arte de bem dizer supõe, necessariamente, para o que fala, o exame anterior e cada vez mais aprofundado do sujeito de que se fala.” (Cícero, s/d., 38)

Raphael Kühner, filólogo alemão (1802-1878), declara que foi com Cícero, o primeiro filósofo romano a dedicar-se à Retórica, que a disciplina alcançou a sua perfeição (Kühner *in* Cícero, 1873: 1). Na Roma Antiga as artes da Retórica e oratória foram ensinadas, como sabemos, pelos Gregos (Kühner *in* Cícero, 1873: 6) – ou demonstradas por estes, para se ser mais preciso, a partir do primeiro contacto que os Romanos tiveram com a literatura grega. Depois da formação bélica, a eloquência toma um lugar cimeiro na formação do cidadão romano como parte do ensinamento mental e intelectual que faltava. Mais do que um soldado da legião, era fulcral também ser-se um cidadão capaz de responder aos desafios políticos do Império *com liberdade*: a eloquência pressupunha liberdade individual para falar e refutar os adversários (Kühner

in Cícero, 1873: 1-4). Assim que houvesse impedimento a essa liberdade, a eloquência definharia³⁵. Rafael Kühner, nos variados estudos que dedica a Cícero, Xenofontes e outros autores gregos, faz menção à Retórica através da sua metonímia: a Eloquência. Tal prova o principal objectivo que levava os romanos a considerar a Retórica: mais do que uma técnica de persuasão, aprender os seus cânones equivaleria ao domínio absoluto da eloquência como arte da palavra, o “falar bem”, pois era esta uma das principais componentes para se conseguir estabelecer uma lei (um governo) que dirimisse a conflitualidade entre os vários povos que estavam sob o domínio romano. Depois do confronto físico, seria necessário aprender as técnicas para se saber gerir o território. Ou seja, a Retórica, para a Antiga Roma, tinha um propósito mais pragmático do que teórico, pois passa a revestir-se de uma natureza puramente utilitária.

Tornando a Cícero e às suas considerações sobre o bem dizer, é em *Do Orador* que se explora o que Aristóteles já havia examinado, mas com maior veemência: se a eloquência não é sustentada por um pensamento claro e um conhecimento cultural profundo sobre todas as coisas, não será tida em conta (Cícero, s/d., 39): “Que há na verdade de mais extravagante que um conjunto de palavras, as quais, mesmo as mais escolhidas e as mais brilhantes, não são mais do que um vão ruído, quando não contêm nem ciência nem pensamentos?”

Cícero torna-se, com os seus apontamentos sobre a Retórica e oratória, um dos mais importantes pensadores sobre as técnicas de discurso, sendo que é a partir das suas teorias que se pode abordar mais consolidadamente a Retórica enquanto disciplina. Obsta-se o seu aspecto redutor relativo à persuasão, de modo a configurar um maior panorama de análise e estudo do discurso: mais do que um conjunto de ferramentas, ser-se um bom orador ou um amigo da Retórica equivale a um acto de cidadania, justiça e honra. O *bem dizer* não se resumia à expressão linguística, ao proferir de um discurso, uma vez que o advérbio “bem” posto antes do verbo não se limita apenas a caracterizar o dizer, mas tudo aquilo que sustenta esse dizer, seja o empenho do orador, exemplificado pela aplicação de Demóstenes, considerado “[...] uma

³⁵ “Denn solange in ihm eine freie Verfassung herrschte, so lange blühte in ihm die Beredsamkeit; sobald aber der Freistaat aufhörte, verschwand auch die wahre Beredsamkeit, indem sie in ein leeres und gehaltloses Wortgepränge ausartete.” (Kühner in Cícero, 1873: 2).

soberana potência da oratória [...]” (idem, 70), seja a capacidade performativa do orador e o treino da voz e do gesto (idem, 67): “Que há de mais necessário para o efeito dum discurso do que a voz?” É Cícero o primeiro a introduzir uma consciência no discurso: e é essa consciência que definirá o bom orador, mais do que a sua capacidade persuasiva ou eloquente. É essencial compreender estas duas noções primeiras associadas à Retórica, pois serão elas que irão ditar todo o seu percurso fenomenológico até ao século XXI, tanto nos momentos em que é favorecida como naqueles outros em que é apartada.

Apesar de Cícero marcar outra viragem nas considerações sobre a Retórica, pertence, todavia, ao mesmo período de Aristóteles por ser nesta altura que eclodem as duas perspectivas que irão delinear o desenvolvimento da disciplina, baseadas na noção-chave da conveniência e da funcionalidade (Todorov, 2018: 80-82). Quer como arte de persuasão, a que especula e descobre o que, para cada caso, é susceptível de persuadir, como assume Aristóteles; quer como técnica de adaptação do discurso consoante o público e a circunstância (eloquência, o “bem dizer”), no entender de Cícero, percebemos que, nesta primeira fase, o primordial objectivo da Retórica é interrogar as funções da palavra, e não somente a estrutura. Daí encarar a linguagem como acção, não como forma. Foi este o tempo, diz-nos Todorov, dos “retóricos felizes”, os retóricos que admiravam a Retórica como fonte de todos os discursos, como técnica, arte e ciência da palavra, do bem dizer e do bem pensar (idem, 105-112), e que defendiam a “justa medida” das figuras, a apropriada metáfora, exemplo e fábula para cada caso. Seguiu-se, como sabemos, a ironia, o escárnio, o pícaro e representação grotesca para desvirtuar a noção de belo no conceito de estética, pluralizando a arte como forma e matéria de expressão e representação do humano em todo o seu esplendor e miséria. Catulo (cerca de 87 a.C. – cerca de 57 a.C.), considerado um dos “poetas novos”, expressão que Cícero utilizara para designar pejorativamente os poetas que se afastavam do idealismo que se pretendia, e Ovídio (43 a.C. – 17/18 a.C), poeta censurado e exilado, com as suas *Metamorfoses* e a *Medeia*, são dois exemplos³⁶. A

³⁶ Cf. os estudos de: Carlos Ascenso André [2005], “‘Tanto de meu estado me acho incerto’: contradições do amor, de Catulo a Ovídio”, da Universidade de Coimbra, de 2005, in <

angústia amorosa e a obsessão, o feio, a máscara, a morte, a besta e o riso vieram perturbar o jardim das estátuas do idealismo clássico, acentuando o valor e potencialidade das representações artísticas, desafiando o cânone desde o seu alvor – e o poder também participa nesse jogo.

Após este primeiro período, surge a primeira crise de descrédibilização da Retórica enquanto disciplina de formação de um bom e justo cidadão. As teorias platónico-aristotélicas podem, aliás, ser vistas como premonições dessas crises. O historiador romano Tácito (56 d.C. – 120 d.C.) foi o primeiro a dar conta da primeira crise retórica no seu *Diálogo dos Oradores*, ligando-a aos problemas sociopolíticos que se viviam na altura, problemas que se prendiam com a falta de liberdade e com a decadência moral (Tácito, 1974: 46):

Quem ignora, efectivamente, que a eloquência e as outras artes decaíram de sua antiga glória não por falta de homens, mas por descaso da juventude, pela negligência dos pais, por ignorância dos mestres e por esquecimento dos costumes antigos? Estes males, que primeiro surgiram na Cidade, depois se derramaram pela Itália e já correm pelas províncias.

Entramos, então, no segundo período da Retórica.

I.2.2. Desde o segundo período da Retórica até Oitocentos: relato de uma crise anunciada

O segundo período da Retórica inicia-se, portanto, com Quintiliano (35 d. C. – 100 d. C.), no início da nossa era. A sua obra *Institutio Oratoria* tem um valor

<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13457>, 06/12/2019; de J. C. Davis [1971], “Was Cicero aware of natural beauty?”, de *Greece & Rome*, Vol. 18, No. 2 (Oct., 1971), da Cambridge University Press, pp. 152-165 in < https://www.jstor.org/stable/642650?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=catulo&searchText=and&searchText=ovid&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dcatulo%2Band%2Bovid%26amp%3Bfilter%3D&ab_segments=0%2Fbasic_SYC-4802%2Ftest2&refreqid=search%3A71a6c9c14b9522dd32a2679fea2c1e67&seq=8#metadata_info_tab_contents >, 06/12/2019; ou a obra de George Steiner [2011], *A Poesia do Pensamento*, Lisboa: Relógio d’Água Editores; e a de José Gil [2018], *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d’Água Editores.

fundacional: trata-se de um manual didático sobre como bem discursar, bem ensinar e bem aprender, com uma veia crítica sobre o que havia sido produzido até então no domínio da Retórica e da oratória, além de constituir uma profunda análise sobre a educação e a sociedade romanas. É a partir da ideia da Retórica como *bene dicendi scientia*, mais do que da persuasão como ideal retórico, que Quintiliano elabora o *Institutio oratoria*, uma obra dividida em 12 livros, na qual defende, que para se falar bem, é imperativo ser-se moralmente bom (ou seja, a Retórica é, em si, uma virtude, mais do que uma ciência ou uma arte), à semelhança do que já havia sido exposto por Cícero.

Foi durante este período que a “retórica acolheu o seu novo objecto – a poesia, a linguagem como linguagem – mas fê-lo de má vontade.” (Todorov, 2018: 93) Esta “má vontade” deveu-se ao “corte do facto retórico”, ou seja, à divisão entre pensamento/coisas (*res*) e palavras (*verba*), uma divisão antitética que, no entender de Quintiliano, se relaciona com as funções do discurso, conforme haviam sido pensadas por Aristóteles – a invenção é atribuída aos pensamentos e a elocução às palavras. Assim, *instruir* e *sensibilizar* dependem da invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*) e memória (*memoria*), e *agradar* depende apenas da elocução. É, aliás, nesta oposição que se baseia a teoria dos três estilos: o estilo simples para *instruir* ou julgar (alusivo ao ensino), o médio para *agradar* (relativo à vida administrativa e política), o elevado para *sensibilizar* (relacionado com o teatro, epopeia). Esta tripartição fundada na dicotomia entre pensamentos e palavras, através de um meio de expressão e organização discursiva (disposição) irá mais longe, pois Quintiliano, por valorizar o pensamento em detrimento da palavra, entende que “[...] a elocução [...] será o domínio das qualidades do estilo.” A partir daqui, torna-se evidente: “[...] a clareza relaciona-se com o belo como as coisas com as palavras [...]” (Todorov, 2018: 95).

Aponta Todorov ainda que as teses de Quintiliano serviriam de mote para a estagnação da História da Retórica até ao século XIX, pois a retórica vai-se reduzindo gradualmente até ao seu aspecto mais expressivo e extrínseco, aquele relativo à elocução ou ao estilo, uma vez que é entendido, daqui em diante, que o “pensamento e as coisas são o interior, que é apenas recoberto pela capa retórica” (Todorov, 2018: 97). Até então, tanto Aristóteles, como Platão e Cícero compreendem a retórica como uma disciplina argumentativa do tipo meios-fim, técnica, porém profundamente ligada

ao desenvolvimento do pensamento filosófico. Quintiliano introduz, nas palavras de Todorov, uma “má consciência” na retórica, deixando-a de fora da “festa da linguagem”.

Após uma leitura dos livros I e II do *Institutio Oratoria*, contudo, percebe-se que o estudo de Quintiliano sobre a Retórica nos devolve a compreensão de algumas noções a ter em conta, o que nos leva a discordar da crítica de Todorov. É necessário ter em mente que o principal objectivo de Quintiliano, com a sua obra, é a consecução de um livro que procure instituir uma norma de formação do orador, e não desenvolver um ensaio sobre a técnica e arte da retórica nos moldes que já haviam sido usados, apesar de abordar, aprofundar e estabelecer uma análise crítica sobre a matéria em causa. Tanto que o próprio pondera no proémio estas questões (Quintiliano, 2011: 24-29):

Na verdade, quase todos aqueles que escreveram sobre a arte oratória, começaram como se pusessem a última demão na eloquência [...]. Quanto a mim, como considero que nada é estranho à arte oratória, e sem isso deve-se confessar que não se pode ser orador, e que, sem começar pelos fundamentos, não se pode alcançar o ponto mais alto de qualquer assunto, não recusarei descer até às coisas menores pois, se as desdenhares, não há lugar para as maiores e começarei a organizar os estudos a partir da infância, como se me fosse confiada a formação de um orador.

Quintiliano, a partir das teorias de Aristóteles e das considerações de Cícero, estabelece cinco cânones retóricos a partir dos quais se pode construir um discurso, já realçados: *inventio*, *dispositio*, *memoria*, *pronuntiatio*, e *elocutio*, elaborando minuciosamente sobre o papel de cada um para a formação da consciência e dos valores e princípios de um formando em Retórica e qual a responsabilidade do mestre para cada um destes aspectos. Contudo, é interessante observar que concomitante a esta preocupação didáctica consta uma análise crítica do que já havia sido desenvolvido: por exemplo, o filósofo desdenha de a persuasão ser a única finalidade prática para se aprender Retórica. E diz-nos (Quintiliano, 2011: 193):

Entre aqueles que elegem a faculdade de falar como o mais desejável título honorífico de uma vida, há uns que vêem na retórica somente uma forma de poder; outros, uma ciência, mas não uma virtude; uns quantos consideram-na uma prática; outros, inclusive uma arte, mas sem relação com a ciência e a virtude; e há ainda os que vêem nela a depravação de uma arte a que chamam *kakotechnian* (má arte). Eles opinam que o objectivo da oratória é a persuasão e a habilidade de falar persuasivamente. Isto, com efeito, também está ao alcance do homem que não é honesto. Por conseguinte, a definição mais

frequente é: “a retórica é o poder da persuasão”. Ao que chamo poder, muitos chamam capacidade, e outros, faculdade; para evitar qualquer ambiguidade, o poder, para mim, é *dynamis*.

Aponta ainda Isócrates como tendo dado uma “definição desrespeitosa desta arte”, por a associar reiteradamente com a persuasão; e Platão e Cícero são também acusados dessa limitação, tendo delineado o mesmo propósito e molde para a técnica da retórica (Quintiliano, 2011: 194):

Em Platão, também Górgias diz mais ou menos o mesmo [...] Cícero afirmou em diferentes passos que o ofício do orador consiste em “falar adequadamente, para persuadir”. Também na sua Retórica [...] põe como finalidade a persuasão. Mas, na realidade também o dinheiro persuade; e até a influência, a autoridade e a posição social daquele que fala consegue fazê-lo; ou, em última instância, o próprio aspecto da pessoa [...].

Quintiliano tem razão: apontar a persuasão como único objectivo do discurso é redutor e pouco preciso. Se salientamos a persuasão como principal atributo da retórica, em que é que esta se distingue? Além de ser muito mais complexa do que outros objectos ou motivos como o dinheiro, a influência ou a aparência, requerendo uma formação e manuseio das suas ferramentas para se conseguir ser bem-sucedido, torna-se inútil. E a retórica não é inútil. A persuasão não é omnipresente quando procuramos a intencionalidade do discurso. Nem sempre é o objectivo do emissor persuadir quem o escuta ou lê ou com ele interage. Assim, a persuasão encarada como principal objectivo da retórica, ao ponto de se tornar divisa epistemológica da disciplina, é desajustado. Quando Homero, o alegado autor de *Ilíada* ou *Odisseia*³⁷, escreveu estas obras, não era sua intenção convencer ninguém, mas contar uma história, fazer prevalecer uma memória: uma narrativa que, enleada no mito, perdurasse na imaginação colectiva.

Não obstante Todorov ter entendido que Quintiliano havia imputado uma “má consciência” à Retórica, o filósofo romano, na verdade, elabora o que parece ser a

³⁷ Considera-se Homero o presumível autor das obras mencionadas, ou uma construção autoral. Cf. M. L. West [1999], “The Invention of Homer” in *The Classical Quarterly* Vol. 49, No. 2 (1999), pp. 364-382, da Cambridge University Press, in <https://www.jstor.org/stable/639863?seq=1#metadata_info_tab_contents>, 06/12/2019; e Geoffrey S. Kirk [2019], verbete “Homer” na *Encyclopædia Britannica, inc.*, in <<https://www.britannica.com/biography/Homer-Greek-poet>>, 06/12/2019.

primeira história crítica da Retórica, iniciando uma nova fase da disciplina e procurando torná-la adaptável a todas as áreas do conhecimento, sem a coarctar à prática jurídica e administrativa, inserindo-a nos géneros atribuídos ao discurso naquela época (e que, em certa medida, se mantiveram como as bases dos estudos narratológicos na literatura) – o jurídico, o deliberativo e o epidíctico. Ainda sobre a persuasão, Quintiliano explica que nem sempre é intenção do orador persuadir, além de que se se obedecer meramente a esse propósito, nem todas as categorias da retórica serão usadas (Quintiliano, 2011: 196-198):

Alguns não tomaram em conta o resultado, como Aristóteles, quando define: “a retórica é o poder de encontrar tudo aquilo que é susceptível de persuadir numa oração.” Esta definição encerra o mesmo vício de que falámos antes e, além disso, só contempla a invenção, a qual não pode constituir um discurso se lhe falta a elocução (estilo). [...] Aristóteles também parece abrir todo o campo do orador quando define a sua tarefa como “a capacidade de buscar em cada coisa aquilo que tem força de persuasão”. [...] Estas definições também contemplam somente a invenção.

A retórica na literatura não é somente uma retórica da persuasão; é igualmente uma retórica da imaginação, no sentido etimológico da palavra: imaginar, criar ou replicar imagens mentalmente, por intermediação da leitura. A imaginação faz parte do acto fenomenológico que constitui a leitura. A ficção literária, desde as fábulas de Esopo, não obedece, na sua totalidade, às mesmas regras e convenções do discurso deliberativo ou jurídico – uma das regras, a de que é a persuasão o principal fim da retórica, é que a retórica literária não procura *persuadir* o leitor. Não se pretende, como primeiro objectivo, persuadir o leitor da realidade descrita, da fiabilidade das personagens, do valor da mensagem narrativa, mas levá-lo a imaginar, a *criar uma imagem*, a *ver* a partir do discurso literário, e, através dessa imaginação, a criar uma memória através de um sentido de correspondência – de *empatia* – no leitor. Como tal, a retórica na literatura é *também* uma retórica da imaginação, que toma a imagem como principal matéria, e não *apenas* uma retórica da persuasão. E é através dessa potenciação de sentidos, desse estímulo da imaginação, que se cria um elo de memória,

não apenas uma memória vivida³⁸, mas no sentido em que é uma memória *sentida* através da leitura. E nesse caso, compreendemos melhor, para o contexto da contemporaneidade artística e cultural, a instituição definitiva dos cânones de retórica estudados por Quintiliano. Todos estão envolvidos neste “ofício de investigação” que é a retórica: a invenção, a disposição, a elocução, a pronúncia e a memória, tal como as três espécies (aristotélicas) que constituem o discurso, o *ethos* (carácter do orador), o *logos* (a intencionalidade do discurso) e o *pathos* (o efeito que o discurso terá em quem o recebe).

Horácio, poeta e filósofo romano (65 a. C – 8 a. C.), na sua célebre *Arte Poética*, três séculos depois de Aristóteles, inclui já a imaginação como processo de retórica que, a par da persuasão, impressiona – no sentido de *deixar marcado* ou *deixar uma impressão, uma memória* – o ouvinte (já que o âmbito literário da Antiguidade, como sabemos, é vivido a partir da oralidade, e não da escrita), argumentando que à estética ideal era concedida liberdade, mas sem admitir “que à mansidão se junte a ferocidade” (Horácio, 2001: 105-107):

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. Direis vós que «a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar». Bem o sabemos, e por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres.

Esta noção da liberdade limitada está associada à ideia da poesia como utilidade pública, isto é, às formas de representação que melhor servissem a sociedade, como

³⁸ Mendelsund (2015: 295-304) defende que a memória e a imaginação são indissociáveis do acto de leitura. Quando o leitor lê no livro a descrição de um rio, recolhe na sua memória vivências ou experiências que teve relacionadas com rios. A palavra desperta sempre mais do que um sentido, estimula a imaginação (idem: 302): “As palavras são eficazes não pelo que transportam com elas, mas pelo seu potencial latente de libertar a experiência acumulada do leitor. As palavras «contêm» significados, mas, mais importante, as palavras potenciam o significado... *Rio*, a palavra, contém todos os rios, que correm como afluentes para ele, mas, mais importante, todos os meus rios: todas as experiências disponíveis de todos os rios que vi, em que nadei, em que pesquei, que ouvi [...]”

analisa Pedro Santa María de Abreu (2018: 164): “En las poéticas clásicas, la utilidad, el principio de utilidad política, está considerado un atributo o cualidad de la obra de arte.” Acrescenta ainda que as formas de representação se multiplicam – se dispersam e fragmentam – a partir daquilo que não entra no ideal clássico. Ou seja, a representação como havia sido teorizada por Aristóteles e Horácio, entre outros pensadores da Antiguidade, uma representação baseada na mimese, equilíbrio e simetria, é o ponto de partida para o que pode e o que não se pode fazer: daí se criam consonâncias e dissonâncias (Abreu, P. S., 2018: 164).

A liberdade imaginativa produz, portanto, assimetrias, dissonâncias – coisa que, nesta Antiga época, havia que sopesar no discurso. Ainda assim, é curioso que, para o próprio discurso meramente persuasivo, defenda Aristóteles a necessidade de o orador recorrer à sua capacidade criativa. Falemos, então, da fábula.

A fábula, segundo Aristóteles, é uma história breve que pretende veicular uma mensagem exemplar (moral, ético), recorrendo a personagens animais. Esopo foi um dos criadores e cultores do género, precursor de La Fontaine, dos irmãos Grimm, Felix Salten, Hans Christian Andersen, e Selma Lagerlöf, entre muitos outros.

O filósofo aduz que, para se almejar a persuasão pelo discurso, há que recorrer aos argumentos pelo exemplo e pelo entimema, uma vez que nem sempre os factos são ilustrativos e convincentes por si. Em relação ao exemplo, Aristóteles especifica dois tipos (Aristóteles, 2005: 206): “[...] um consiste em falar de factos anteriores, a outra em inventá-los o próprio orador. Nesta última, há que distinguir a parábola e as fábulas, por exemplo, as esópicas e as líbicas.”³⁹ Esta invenção a que reporta o filósofo remete para o exercício de *criação* que o orador terá de aplicar ao seu discurso, pois a carência de factos assim o obriga (Aristóteles, 2005: 207-8):

As fábulas são aplicadas às arengas públicas e têm esta vantagem: é que sendo difícil encontrar factos históricos semelhantes entre si, ao invés, encontrar fábulas é fácil. Tal como para as parábolas, para as imaginar, só é preciso que alguém seja capaz de ver as semelhanças, o que é fácil para quem é de filosofia. Assim, é fácil prover-se de argumentos mediante fábulas [...].

³⁹ Nesta edição, há uma nota esclarecedora do tradutor que define que nas fábulas esópicas intervêm animais racionais e irracionais; e nas fábulas líbicas apenas constam animais irracionais. (Aristóteles, 2005: 206)

Podemos assumir, assim, que à invenção e construção do discurso está latente uma ideia primordial de *ficção*, uma ideia que é moldada consoante os objectivos do discurso, por aquilo que se pretende veicular e levar o outro a imaginar, a supor, a acreditar. Apesar de não ser fundamentado na verdade, a fábula é um instrumento que pode levar à compreensão da verdade, já que se constitui como técnica de persuasão. A exemplaridade, lógica e moralidade constantes nas fábulas são os principais atributos de uma história que se pretende convincente e coerente. Apesar de aparentemente considerarmos a fábula em oposição aos factos, como se pode interpretar na citação, estes dois conceitos são cooperantes, mais do que propriamente opostos ou antagónicos, pois para se alcançar uma argumentação convincente, será necessário basear o discurso na probabilidade e na verosimilhança, conforme havia sido defendido por Platão em *Fedro*. Não olvidemos que o principal objectivo de uma boa argumentação e de um discurso coerente é lograr persuadir, não contar a verdade. Daí a utilidade das fábulas, que, funcionando como uma estrutura arquetípica de um valor ou condição humana, representam um modelo ou um exemplo de comportamento. Persuade pelo que representa, não pelo que é.

Mark Turner, na obra *The Literary Mind* (1996), agrupa fábulas e parábolas na mesma categoria, já que participam como ferramentas mentais naquilo em que consiste a “mente literária”. Turner propõe uma teoria surpreendente, que vai ao encontro daquilo que António Damásio (2017) defende: a de que a consciência humana se estrutura sobre uma base narrativa. Por outras palavras, a mente humana é essencialmente literária, porque é, na sua essência, narrativa: contar histórias faz parte da base do entendimento humano. Esta ideia, apesar de não ser nova, causa ainda alguma agitação no meio científico porque mistura os dois cânones associados ao conhecimento humano e que, como vimos atrás, erroneamente se têm separado: as ciências da natureza e matemáticas das ciências humanas e sociais. Diz-nos Turner sobre a parábola (Turner, 1996: 7):

Parable is today understood as a certain kind of exotic and inventive story, a subcategory within the special worlds of fiction. The original Greek word [...] (*parabole*) from the verb [...] (*paraballein*) – had a much wider, schematic meaning: the tossing or projecting of one thing alongside another. The Greek word could be used of placing one thing against another, staking one thing to

another, even tossing fodder beside a horse, tossing dice alongside each other, or turning one's eyes to the side. In these meanings, [*paraballein*] [...] is the equivalent of Latin *projicere*, from which we get the English "to project" and "projection". I will use the word *parable* more narrowly than its Greek root but much more widely than the common English term: *Parable is the projection of story*. Parable, defined this way, refers to a general and indispensable instrument of everyday thought that shows up everywhere, from telling time to reading Proust.

Turner usa o conceito "parábola" exactamente para desmistificar a noção imperante de que mente literária e mente quotidiana são coisas distintas. Não são. De facto, baseiam-se na mesma estrutura mental e usam as mesmas ferramentas – poderíamos mesmo afirmar que *são o mesmo* (idem, ibidem):

I use the word *parable* in this unconventional way to draw attention to a misconception I hope to correct, that the everyday mind has little to do with literature. Although literary texts may be special, the instruments of thought used to invent and interpret them are basic to everyday thought. Written works called narratives or stories may be shelved in a special section of the bookstore, but the mental instrument I call narrative or story is basic to human thinking. Literary works known as parables may reside within fiction, but the mental instrument I call parable has the widest utility in the everyday mind. (Turner, 1996: 7)

De qualquer forma, é necessário recordar que o primeiro âmbito da retórica foi a oralidade, na sua vertente jurídica e administrativa: o discurso retórico era um discurso retórico oral. Também o teatro e o canto eram *vividoss*, ouvidos e vistos, e não lidos: a dimensão da performance, do *actio/pronuntiatio* (um dos cânones da Retórica), é basilar na cultura Antiga. Assim, tanto os cânones como os preceitos para se dominar a arte retórica estavam reservados ao objectivo de persuadir, ou "dar a ver" como vimos com Aristóteles, o receptor da mensagem do emissor. Assim que o discurso, através da escrita e das artes literárias, passa a adquirir uma forma fixa e a expandir este seu âmbito, as regras mudam ligeiramente, e exigem daquele que produz o discurso retórico escrito o recurso a outros meios de lograr persuadir ou fazer imaginar aquilo que diz para quem lê.

Ainda assim, diz-nos o retórico Joachim Knape que o universo da escrita representa apenas uma parcela da Retórica, e que a teoria da retórica – a comunicação como um todo – teve de se envolver em novas dimensões (multimédia, relações públicas, publicidade, etc.) (Knape, 2000: 171). Para tal, e a partir das teorias de Carl

Hovland em 1960⁴⁰, retóricos modernos como Peter Österreich estabelecem o seu campo de estudos para uma revitalização da retórica, considerando a persuasão como categoria central. Central, e não única, sublinhamos. Ou seja, a partir da persuasão se estudariam os diferentes estágios da comunicação: a primária, destacada pelo texto oral; a secundária, no sentido em que esse texto se articula à presença do orador; e terciária, porquanto a retórica se reduziria a um sistema semiótico – o texto escrito. A retórica viu-se, assim, praticamente reduzida à sua base de comunicação terciária, como temos vindo a observar: apenas existe no texto escrito, na sua recursividade mais expressiva (Knappe, 2000: 175). Surgem, então, inúmeras possibilidades para compensar a ausência do orador e a *performance* ou teatralidade inerente ao acto de dizer um discurso, como se fazia na Antiguidade: a imaginação, a fantasia e a emoção ou subjectividade (idem, ibidem). Daqui se cria uma encenação persuasiva que pode ter como base a imaginação, mas que visa sempre persuadir o leitor ou receptor do texto, sem, no entanto, restringir a dimensão linguística ou semiótica a somente uma dimensão (Knappe, 2000: 176): “Para os retóricos não há nenhuma forma de comunicação unidimensional ou teoricamente ajustada, idealmente. Os retóricos confrontam sempre as realidades presentes da comunicação.”⁴¹ Ou seja, nem sempre a persuasão é o principal propósito de determinado discurso, qualquer ele que seja, apesar de a tentação de alguns filósofos e teóricos da retórica resvalar para a assunção da argumentação, e portanto, da persuasão, como principal ferramenta da Retórica, quando confrontados com a dimensão terciária do discurso que Knappe aborda⁴². Este

⁴⁰ “Entre os bem-sucedidos caçadores modernos de tesouros da retórica, é de ressaltar o grupo de investigação estado-unidense, da Universidade de Yale, dirigido pelo psicólogo Carl Hovland, que morreu em 1960. Hovland havia estabelecido o objectivo de ajustar as reflexões aristotélicas sobre os fenómenos da persuasão com métodos modernos do foro empírico a fim de obter resultados práticos no âmbito dos média, relações públicas e publicidade.” Tradução nossa a partir de: “Zu den erfolgreichen modernen Schatzsuchern der Rhetorik zählte die amerikanische Forschergruppe um den 1960 verstorbenen Psychologen Carl Hovland an der Yale University. Hovland hatte sich das Ziel gesteckt, die aristotelischen Einsichten zum Persuasionsphänomen mit modernen Methoden empirisch zu überprüfen und praktisch verwetbare Ergebnisse für moderne Werbung, Public Relations und Propaganda zu gewinnen.” (Knappe, 2000: 171)

⁴¹ A tradução é nossa: “Für die Rhetoriker gibt es grundsätzlich keine eindimensionalen und keine theoretisch ideal bereinigten Kommunikationssituationen. Rhetoriker stellen sich den immer gegebenen rauen Kommunikationsrealitäten.”

⁴² Knappe, 2000: 176 (a tradução é nossa): “Die theoretische Bereinigung der Kommunikation durch Reduktion aufs Argumentieren übt nach wie vor eine grosse Faszination aus. Viele Theoretiker scheinen

autor conclui argumentando que, neste molde, o conceito da persuasão é constituído por duas noções que seguem trajectórias distintas: a primeira, a chamada *Agonismus*, referente ao discurso deliberativo, reivindicativo, de teor social, político e jurídico, no contexto de uma discussão, no qual uma das partes sairá em vantagem; e a segunda, a que chama *semiotischen Multidimensionalismus*, ou as múltiplas dimensões semióticas, que englobam a persuasão como um dos muitos meios, e não o único ou o principal, de que a retórica se serve.⁴³

Chamemos-lhe comunicação terciária ou não, é inegável que, a partir do momento em que se perde a prevalência da oralidade – isto é, do apuramento do discurso a ser apresentado aos diferentes públicos, tendo em conta as várias formas de o dizer e de trabalhar esse dizer – a retórica vai sendo transposta e trabalhada no âmbito da escrita textual. Assim, quando falamos de retórica, extraindo-lhe o habitual sentido pejorativo, falamos de todas as formas de *dizer* constantes no texto jurídico, político, publicitário e literário, entre outros. E não reservamos apenas essa retórica ao estilo, à metáfora, à imagem, como nos fazem crer os estudiosos da Retórica, mas ao plano discursivo, à voz, à mensagem e à humanização do discurso, pois como menciona Maria Lúcia Lepecki (Lepecki, 2004: 15): “A primeira e mais radical intencionalidade da retórica é socializar, humanizar, os falantes, só depois, e dentro disto, se podendo colocar outras intenções. Se for mesmo assim, a retórica é o lugar onde em primeira instância se expressa a humanidade do homem.”

Esta “humanidade do homem” que a retórica promove realiza-se, nas obras que analisamos, e apesar de contraditório, através de uma desumanização: em primeiro lugar, as personagens são transformadas em animais ou em bestas que contradizem a sua origem humana – no caso do dinossauro em *Dinossauro Excelentíssimo* ou o ditador em *El otoño del patriarca*. Nem a clareza nem a beleza são os signos retóricos pelos quais

dabei unausgesprochen von den Bedingungen der terziäre Kommunikation auszugehen. Das mag für Jürgen Habermas nicht gelten, doch denkt auch er in philosophischer Tradition argumentationszentriert.”

⁴³ Knappe, 2000: 177 (a tradução é nossa): „Das rhetorische Persuasionskonzept jedoch muss von zwei Voraussetzungen ausgehen, die in andere Richtungen weisen: (1) dem Agonismus: Geltungsansprüche sind soziale Dominanzansprüche und werden im Wettbewerb durchgesetzt, und (2) dem semiotischen Multidimensionalismus: Argumentieren ist als rationales „Begründungsverfahren“ nur eines von vielen rhetorischen Mitteln.“

se orienta esta tese – a retórica do poder é detentora de ambiguidades, sátira, metáforas e metonímias, numa lógica de subversão.

Quando fazemos menção à desumanização das personagens, referimo-nos à sua representação teriomórfica ou simbólica, que opera uma distanciação entre o ser humano e a sua corruptibilidade, a sua “contaminação” pelo poder. O poder exerce, como veremos adiante, um poder de transformação ou transmutação nas personagens principais (o “dinossauro” e o “patriarca”), desenraizando-as da sua índole humana. De outra forma, e com outro propósito, elabora o pensador espanhol Ortega y Gasset a sua teoria sobre a desumanização – uma desumanização da arte que postula uma purificação do objecto pela estética, extraíndo a componente humana da arte.

Três séculos mais tarde, Santo Agostinho (354 d. C. – 430 d. C.)⁴⁴ revela uma nova transformação para a Retórica, desta vez associada à palavra bíblica: a retórica torna-se hermenêutica. O princípio consciente é de que a total revelação da mensagem nem sempre é benigna, uma vez que a dissimulação das verdades divinas é que incita à procura activa dos significados latentes e misteriosos em cada palavra.

Em *Cidade de Deus*, a sua obra mais citada pelos intelectuais quinhentistas, como Damião de Góis e Erasmo de Roterdão, Santo Agostinho analisa episódios da vida romana e trechos da retórica de Cícero, intercalados com mandamentos cristãos para tentar desvendar a verdadeira substância da palavra, o que resulta em ensaios retóricos de aturada reflexão. Naturalmente que Santo Agostinho, como homem que professa a fé cristã, interpreta a retórica clássica à luz da espiritualidade e dos preceitos bíblicos e teológicos. Sobre o livre arbítrio e a vontade dos homens, Santo Agostinho não os nega, mas não os dissocia de uma forma de viver a fé cristã. Alguma coisa terá de estar nas mãos dos homens, assegura, mas tal não implica que se fundamente a fé religiosa sem a condução de Deus (Santo Agostinho, 1991: 491).

Os textos da retórica clássica continuam sempre a ser revisitados, sobretudo os de Platão, Aristóteles, Cícero, Demóstenes, Horácio, entre outros. Grandes humanistas e pensadores quinhentistas, como o já citado Erasmo de Roterdão, Damião de Góis e Thomas Moore ou Nicolau Maquiavel, recorrem às fontes gregas e latinas, não só como

⁴⁴ Com as obras *Sobre a Dialéctica*, *Sobre a Ordem* e *A Doutrina Cristã*.

parte da sua formação de humanistas, mas para, a partir delas, restituírem o antropocentrismo como nova perspectiva fenomenológica. No século XVII, René Descartes (1596-1650), com a sua principal obra *Discurso do Método*, de 1637, e depois, no século XVIII, Immanuel Kant (1724-1804), com a sua magna obra *Crítica da Razão Pura* (1781), representam os primeiros filósofos da era moderna. Porém, a Retórica, nesta altura, é ainda utilizada como mera ferramenta descritiva, um instrumento discursivo que veiculasse ideias claras e coerentes.

Ou seja, nos estudos de Retórica há quem defenda, por um lado: a clareza como aliada inegável da persuasão; e por outro, a dissimulação e o lento processo interpretativo como valor acrescido da retórica. Além disto, nestes 1800 anos, não há grandes mutações teóricas ou conceptuais. Com os ensaios filosóficos e dissertações sobre estética de Kant e Novalis, entre outros, descobrir-se-á que a beleza se bastará a si própria, o que poderia libertar a retórica da sua “má consciência” e da exclusividade do ornato, mas tal coincide com a era do Romantismo e Iluminismo, a era do racionalismo científico iluminista, a era que dispensa a retórica da sua poesia (Todorov, 2018: 107).

Da Retórica surgem, assim, as *retóricas*, que se podem explicar, em primeiro lugar, por visões diferentes sobre o mesmo problema (a construção do discurso); e em segundo lugar, por uma desvalorização acentuada da disciplina em si, para dar lugar a uma ressemantização da palavra *retórica*, decaída da sua glória antiga para se revestir de um carácter formal, mais pobre, apenas relacionada com o logro da manipulação, e não pela beleza, clareza, coerência e concisão que até então lhe estavam associadas. Michel Foucault associa esta transição a um cultivo do saber eminentemente científico e técnico (Foucault, 1997: 15):

Entre Hesíodo e Platão uma certa distinção veio estabelecer-se, separando o discurso verdadeiro do discurso falso [...]. Essa distinção histórica conferiu a sua forma geral à nossa vontade de saber. [...] as grandes mutações científicas podem ser lidas, por vezes, como consequências de uma descoberta, mas podem também ser lidas como o aparecimento de novas formas na vontade de verdade.

A “vontade de verdade”, segundo Foucault, é aquela que se procura alcançar através do discurso em si mesmo, não pelo carácter do orador ou pela preocupação no efeito que vai provocar no receptor (Foucault, 1997: 15):

[...] uma vontade de verdade no século XIX que, nem pelas formas que põe em jogo, nem pelos domínios de objectos aos quais se dirige, nem mesmo pelas técnicas sobre as quais se apoia, não coincide com a vontade de saber que caracteriza a cultura clássica.

Essa “vontade de verdade” está intimamente relacionada com o avanço e desenvolvimento aprofundado da ciência (biologia, anatomia, botânica, arqueologia, psicologia, etc) como saber superior, cujo destaque veio trazer também uma reformulação retórica que passava pelo domínio da clareza sobre os recursos de estilo: “[...] chegou o dia em que a verdade se deslocou do acto ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para o seu sentido, a sua forma, o seu objecto, a sua relação à sua referência” (idem, ibidem). Para alcançar a verdade e o saber era necessário adoptar um método discursivo despido de ornatos, pois interessava demonstrar e comprovar, atitude que estava na base da experimentação científica, e não apenas persuadir ou levar a imaginar (Foucault, 1997: 15):

[...] por volta do século XVI e do século XVII [...] apareceu [...] uma vontade de saber que impunha ao sujeito cognoscente [...] uma certa posição, um certo olhar e uma certa função (ver, em lugar de ler, verificar, em lugar de comentar), uma vontade de saber que prescrevia [...] o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis.

É partir daí que o cientismo, originário do positivismo se expande, iniciando-se a era da técnica. Esta era da técnica despede a poesia – e a Retórica, como Todorov estudou, tem a sua maior crise. Rosado Fernandes, no seu prefácio à edição portuguesa de *Elementos de Retórica Literária*, explana (Rosado Fernandes in Lausberg, 2011 (6ª ed.), pp. 7-8):

Na história da cultura europeia e, consequentemente, no caso português, a corrente anti-retoricista, que surgiu contra o retoricismo dos séculos XVIII e XIX, foi o resultado da revolta, sentida por espíritos mais independentes, contra o ensino da retórica pela retórica, ou seja, contra a imposição de uma técnica como fim em si própria. [...] Apesar desta atitude intransigente, continua, ainda hoje, a ser impossível ignorar a Retórica, como arte da palavra [...], ocupada especialmente com a expressão da linguagem humana e tratando

sistematicamente dos processos de ornar, com propriedade, a palavra e o pensamento. Ora não há que duvidar: estes processos constituem a própria essência da linguagem.

Tal havia obrigado as novas gerações de intelectuais a procurar novas “soluções para a técnica da palavra”, visto que a Retórica havia obtido um carácter pejorativo. No entanto, apesar dessas novas incursões, ou tentativas, de encontrar novos rumos para o estudo da palavra, do estilo e do discurso, (Rosado Fernandes *in* Lausberg, 2011 (6ª ed.), 8):

[...] chegou-se à conclusão, de que a Estilística era fundamental para o estudo profundo de todos os recursos linguísticos de que o Escritor dispõe, mas de que a Retórica auxiliava também a compreender melhor o núcleo tradicional que existe, como substrato, na língua de qualquer artista. Os processos retóricos são assimilados, de geração em geração, por todos os que lêem e escrevem, e são assimilados, muitas vezes, inconscientemente.

Não é de admirar, pois, que autores e pensadores como Hegel e Nietzsche recuperem algumas noções de Retórica no sentido de revitalizar o pensamento e ciência discursivos. É a partir destes que, paulatinamente, se vai operando uma nova forma de ler e estudar a Retórica. De facto, Joachim Knape afirma, no já citado artigo “Persuasion und Kommunikation” (Knape, 2000: 171): “Embora a teoria da retórica tenha crescido de forma constante desde a Antiguidade, a “pausa retórica” do século XIX tornou-a uma espécie de tesouro afundado”⁴⁵, na senda daquilo que já Todorov havia afirmado⁴⁶.

Finalmente, esse tesouro é recuperado. No fim do século XIX, timidamente, a Retórica começa a reconquistar o seu lugar nos estudos de cultura e de linguagem, graças a Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e, mais tarde, Friedrich Nietzsche (1844-1900), dois autores que temos citado e referido desde o início desta dissertação.

Já sabemos que Hegel foi responsável por recuperar o pensamento dos sofistas, resgatando-os do desprezo a que tinham sido votados por Platão e seus sucessores, mas foi Nietzsche quem mais divulgou a Retórica e a revitalizou. É este filósofo que se

⁴⁵ „Die Erträge der Rhetoriktheorie sind seit der Antike zwar stetig gewachsen, doch sind sie durch die „Rhetorikpause“ des 19. Jahrhunderts zu einer Art versunkenem Schatz geworden.” in Knape (2000): 171.

⁴⁶ Citado no subcapítulo I.2. (Todorov, 2008: 105-6): “Mas, se o ideal da retórica é impossível, como consegue ela subsistir durante cerca de dois mil anos? É que também não estava em questão o abandono da regulamentação dos discursos. O próprio princípio que fez desaparecer a antiga forma da retórica – a eloquência eficaz – mantém a retórica viva, como corpo de regras.”

debruça sobre a disciplina, quando lecciona Filologia Clássica na Universidade de Basileia, na Suíça, em 1872-74. O seu “Curso sobre a Retórica” não se limitava a narrar o surgimento e desenvolvimento da disciplina ao longo dos séculos, pois Nietzsche havia incorporado uma visão crítica e filosófica acerca da naturalidade da linguagem e o facto de que “Toda a arte comporta um grau de retórica” (Nietzsche, 1999: 97). Ou seja, não existe a naturalidade não-retórica da linguagem, uma vez que a linguagem é, em si mesma, uma arte ou técnica puramente retórica. Nietzsche lança as sementes para que surja um novo tipo de formulação retórica nos estudos de linguagem, estética, imagem, literatura e filosofia.

I.2.3. Retórica na era contemporânea: desafios da *Rhetorica Recepta* e Nova Retórica

É no século XX que a Retórica capta definitivamente a atenção de filólogos, linguistas e teóricos da gramática. Os já referidos Roland Barthes (1915-1980) e Tzvetan Todorov (1939-2017), ambos da escola do estruturalismo, dissertam sobre a crise da Retórica e analisam os seus factores de origem, contextualizando-a diacronicamente. Por outro lado, autores e pensadores como Gérard Genette, Roman Jakobson e Boris Eikhenbaum valorizam apenas a metáfora e a metonímia como último vestígio da retórica na linguagem: “[...] a retórica, ou, mais precisamente, alguns de seus fragmentos sobrevivem, sob a forma de objeto ou motivação de certos empreendimentos intelectuais do século XX bastante heterogêneos.” (Acízelo de Souza, 2010, s/data) Exemplos são o formalismo russo, o *new criticism*, o estruturalismo, a psicanálise, a filosofia analítica e a teoria da argumentação. No entanto, há quem autentique o ressurgimento da Retórica, como é o caso de Maurice Blanchot, Chaïm Perelman e Renato Barilli (Barilli, 1985: 158):

Em suma, é urgente relançar uma “filosofia da retórica” global, para não sermos constrangidos a abordar os seus núcleos individuais numa forma dispersa [...]. A retórica e a literatura limitar-se-iam a apresentar-se a si próprias, a constituir-

se como desvio contínuo entre significante e significado, como espaço intermédio, distância, afastamento [...].

Chaïm Perelman (1912-1981) foi um filósofo de Direito que revolucionou a Retórica no século XX, mais especificamente a teoria da argumentação e a lógica jurídica, com a sua obra *Traité de l'Argumentation – la nouvelle rhétorique* (1958), escrito em colaboração com Lucie Olbrechts-Tyteca. Esta obra releva a argumentação como a maior dimensão da Retórica e dá origem à nova retórica e à filosofia regressiva. Perelman defendia que para se conseguir um bom discurso argumentativo, haveria que incluir os juízos de valor de quem o perorava. Até então, vigorava a ideia de verdade e verosimilhança, sustentadas por uma sólida base persuasiva, como temos vindo a conhecer. A introdução de juízos de valor e opiniões, apesar de parecer particularizar o discurso, torna-o mais humanamente credível, providenciando um contacto mais próximo com o público que o ouve. A nova retórica nasce a partir destas reflexões, rejeitando os valores absolutos e questionando a razão e a certeza, enquanto, concomitantemente, defende o pluralismo na Filosofia e o racionalismo como um valor contextual, não absoluto (Lacerda Pereira, 2015: 11):

[...] Perelman recupera um domínio caro à Antiguidade greco-latina (e, em parte, à tradição talmúdica) que é a retórica e a argumentação. Por esta via, passamos a considerar os domínios do provável, do plausível e do verosímil como legítimos [...]. A recuperação, que o filósofo belga empreendeu, de toda esta diversidade, leva-o à defesa do pluralismo, categoria sem a qual não nos seria possível perceber a sua filosofia. A nova retórica surge, assim, como uma teoria da argumentação capaz de orientar os homens a apresentar e defender as suas teses sobre um assunto qualquer em disputa.

Paul De Man (1919-1983) estuda alguns aspectos figurativos da linguagem literária, centrando-se no valor da referência como ponto de ligação entre Retórica e Estudos Literários. Num capítulo intitulado “Semiology and Rhetoric” da obra *Allegories of Reading* (1979), De Man considera o formalismo literário redutor no seu alcance analítico, uma vez que a excessiva atenção à forma enquanto valor acrescido do significado e do conteúdo fez com que houvesse uma desconexão com a referencialidade interna da linguagem, desvalorizando a sua substância literária – metafórica, imagética, alegórica, mítica (De Man, 2011: 4-5):

The development of intrinsic, formalist criticism in the twentieth century has changed this model: form is now a solipsistic category of self-reflection, and the referential meaning is said to be extrinsic. The polarities of inside and outside have been reversed, but they are still the same polarities that are at play: internal meaning has become outside reference, and the outer form has become the intrinsic structure. [...] critics cry out for the fresh air of referential meaning. Thus, with the structure of the code so opaque, but the meaning so anxious to blot out the obstacle of form, no wonder that the reconciliation of form and meaning would be so attractive.

É por isto, pela reconciliação entre forma e substância, que importa trazer de novo o estudo da Retórica para os Estudos Literários, como se começou já a fazer no final do século XX. É através da Retórica que se opera a reconciliação de forma com conteúdo, de significado com significante, e se compreende que tanto a estrutura como a substância detêm uma função fulcral de compreensão da consciência da linguagem, mais do que da linguagem por si. Recombinar o estudo da metáfora e da imagem com a estrutura da ficção narrativa relativa ao tempo e espaço permitirá um questionamento da linguagem literária, no qual se procura preencher os espaços em branco, os interstícios, deixados pelo duelo semiótico entre verdade e verosimilhança. No fundo, estamos a ir ao encontro daquilo que havia sido defendido por Aristóteles e Cícero: a Retórica é a estrutura coerente e persuasiva do pensamento, como redarguia aquele, e é pela Retórica que assumimos uma consciência da palavra, provando o carácter de quem o diz, como afirma este.

A utilização da transferência de sentido ou da recombinação de elementos discursivos (que definem a metáfora e a alegoria) não são as únicas características responsáveis pelo dinamismo do jogo semiótico e intertextual que é o jogo literário: a estrutura também desempenha o seu papel, é certo, mas assumir que detém o protagonismo, como afiança Paul de Man, é limitar esse jogo a um denominador apenas. Importa definir o papel da verdade (do real) e da verosimilhança nesse jogo e adoptar, como outrora fizeram os Antigos, uma posição de constante questionamento sobre a enunciação (o texto, o discurso) e aquilo que representa. Sobre isto, Roland Barthes desenvolve, dissertando sobre o “efeito do real” (Barthes, 1984: 93-94):

A resistência do «real» (sob a sua forma escrita, evidentemente) à estrutura é muito limitada na ficção narrativa, construída por definição sobre um modelo que, em linhas gerais, não tem outras restrições além das do inteligível; mas este mesmo «real» torna-se a referência essencial na narrativa histórica, que

em princípio deve contar «o que realmente se passou»; [...] o «real concreto» torna-se a justificação significativa do dizer. A história (o discurso histórico: *historia rerum gestarum*) é, de facto, o modelo destas narrativas [...] e é lógico que o realismo literário tenha sido [...] contemporâneo do reino da história «objectiva» [...]. Tudo isto nos diz que o «real» tem a reputação de se bastar a si próprio, [...] e que o *ter estado lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra.

O “real” como ideal histórico prevaleceu no decurso do tempo: a narrativa ganharia valor histórico, de verdade, se fosse um testemunho daquilo que havia acontecido. Como já aduzimos, a verosimilhança não é sinónimo de verdade, pelo contrário: surgia como valor antagónico, mais associado à criação literária. Desta dualidade, feita de rupturas e sobreposição, se criava o jogo narrativo (Barthes, 1984: 94-95):

O «real» esteve, desde a Antiguidade, do lado da História; mas era para melhor se opor ao verosímil, ou seja, à própria ordem da narrativa (da imitação ou «poesia»). Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia contaminar, de forma alguma, o verosímil; primeiro porque o verosímil nunca é mais do que o opinável: está inteiramente submetido à opinião (do público); [...] e além disso porque a História, pensava-se, é o geral e não o particular [...]; finalmente porque, no verosímil, o contrário nunca é impossível, porque a notação assenta numa opinião que é maioritária, mas que não é absoluta. [...] Assim se efectua uma ruptura entre o verosímil antigo e o realismo moderno; mas é também assim que nasce um novo verosímil, que é precisamente o realismo [...].

Mais tarde, já no fim do século XX, García Berrio e Tomás Albaladejo retomam também esta perspectiva. Assiste-se, portanto, a um ressurgimento dos estudos de Retórica que não circunscreve apenas os estudos de Cultura Clássica, de Filosofia da Argumentação ou de História das Ideias – também as áreas da Linguística e da Literatura iniciaram a adopção de uma metodologia baseada nas técnicas e noções de Retórica, primeiro impulsionada pelo estruturalismo, e ultimamente, pela *Rhetorica Rezept* de Tomás Albaladejo, pela Retórica Textual Geral de García Berrio, incluídas na Neorretórica desenvolvida por ambos, em Espanha, e Joachim Knappe, na Alemanha.

A *Rhetorica Rezept* é entendida “como cuerpo doctrinal desarrollado a lo largo de la historia y asimilado e incorporado al análisis o al estudio, a la descripción y a la explicación del discurso y de su comunicación en las diferentes etapas de la misma” (Chico Rico *apud* Albaladejo, 2015: 310), ou seja, é a herança de tudo aquilo que foi desenvolvido na disciplina da Retórica. Uma herança prática de consciência retórica que

resulta na recuperação do pensamento histórico (García Berrio, 1984: 3), de raiz helénica. Trata-se de uma tentativa de “voltar a ler a primeira página”, ou seja, é mais próxima de um estudo historiográfico da Retórica, e pretende recuperar os primeiros conceitos e noções associadas à disciplina, despida das posteriores problematizações.

Em contraposição, a Retórica Textual Geral é reactiva à *Rhetorica recepta* e amplia a aplicabilidade teórico-prática a várias disciplinas, designadamente a Linguística e teorias da Argumentação (García Berrio: 1984).

A Neorretórica não é um termo inventado por Chaïm Perelman, Tomás Albaladejo nem García Berrio. Já existia, no século IV d.C. e no século V d.C., para designar a segunda fase da sofística que alguns retóricos preferiam. Estes retóricos imitavam o estilo de *Górgias* e incorporavam toda a dimensão da linguagem, sem entrar em contradição com mais nenhuma noção: “absorve toda a Palavra; já não é *technè* (especial) mas uma cultura geral e até mais do que isso: uma educação nacional” (Barthes: 1987, 34).

A Neorretórica de Albaladejo e García Berrio surge num contexto de renascimento da consciência retórica a partir da segunda metade do século XX, que leva à necessidade de recuperação da Retórica para “fortalecer la reflexión sobre la comunicación lingüística y sobre la constitución discursiva llevada a cabo en el marco de aquellas disciplinas y, retroactivamente, reinterpretar, enriqueciéndolo, el propio sistema retórico recuperado” (Chico Rico: 2015, 305).

A *Rhetorica Recepta* e a Retórica Textual Geral são respostas teóricas e especulativas a este fenómeno de recuperação gnosiológica do passado. Assim, a frase de Todorov “A retórica clássica já não existe desde o século XIX” (Todorov, 2018: 113), apesar de peremptoriamente assumir que a perspectiva classicizante da Retórica havia desaparecido, pressupõe, ao mesmo tempo, a emergência de uma revitalização da disciplina como novo quadro epistemológico de resposta aos desafios dos séculos XX e XXI, inserida, claro, num contexto de revisitação daquilo que foi a Retórica clássica, mas com o intuito de a transformar e transcender, numa perspectiva de reconstrução da

Filosofia, qual recuperação no âmbito de uma retórica totalizante⁴⁷ (Österreich, 2019)⁴⁸. A Retórica deixa de ser artificial, para passar a ser a base epistemológica de todo o pensamento filosófico. Como, na verdade, sempre foi. Teremos voltado ao tempo dos “retóricos felizes”, como disse Todorov? (Todorov, 2018: 112)

O novo verosímil é operado pelo *homo rhetoricus*, conceito que Peter Österreich desenvolve (2019). Este *homo rhetoricus* agrega, na sua linguagem literária, a noção de jogo, memória e ironia, elaborando um discurso retórico que pretende criar uma ruptura com o que havia sido feito até então. Assim, quando José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez criam duas obras literárias fabricadas a partir de uma tessitura intertextual e polifónica, assumidamente fragmentária, mas a partir dos moldes clássicos da fábula e da epopeia, desvirtuando-os dos seus cânones num constante questionamento da forma através da substância, estamos a ir ao encontro de um novo verosímil. Um verosímil que opera pelo contrário: a inverosimilhança. Não é verosímil que em todos os capítulos morra o mesmo ditador, para simultaneamente espantar as vacas das escadarias do palácio no mesmo trecho; não é verosímil que a obsessão pelas palavras opere uma mudança física num ditador dinossauro. Por isso, é este novo verosímil que tem valor de verdade – não a verdade como facto, mas a verdade como valor particular da experiência humana, que faz parte de uma memória omissa, de um sentir.

Como leremos, este novo verosímil, subjacente às retóricas de poder nas obras do nosso *corpus*, agrega a alegoria histórica (a chegada dos europeus ao Caribe em *El otoño del patriarca*, por exemplo), elementos do neo-barroco (em *El otoño del patriarca*) ou do futurismo (em *Dinossauro Excelentíssimo*) entretecidos num palimpsesto pejado de intertextualidades em que se aglutinam poesia (de Rubén Darío e refrões populares em *El otoño del patriarca*), ditos populares (em ambas as obras), referências bíblicas e cosmogónicas (ambas, também), e apropriação de elementos da propaganda e da arte do poder.

⁴⁷ Tradução nossa a partir de: “Nach der erfolgreichen negativen Abarbeitung falscher apodiktischer Vernunftideale kommt es im 21. Jahrhundert verstärkt darauf an, die positive Aufgabe einer rhetorischen Rekonstruktion der Philosophie, insbesondere der Metaphysic und ihrer Geschichte, konsequent in Angriff zu nehmen.” (Österreich, 2019, s/p.) Todas as traduções desta fonte são da nossa autoria.

⁴⁸ Lamentavelmente, esta fonte não possui número de páginas. Foi editada em 2019, e pode ser consultada em <<https://books.google.pt/books?id=NFqXDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>>, 07/12/2019. Todas as traduções desta fonte são da nossa autoria.

Nas obras em análise, a substância narrativa não tem uma função documental nem procura ser *verdadeira*, mas transmitir o efeito de inverosimilhança, de um contexto “fabular e delirante” e de mitificação da figura do ditador, tornando o acto de leitura das obras enquanto acto de revisitação simbólico-literária daquilo que significou viver em ditadura. Não é uma revisitação historiográfica. Nem é esse o propósito da Literatura. Há uma inscrição da figura do ditador e da representação do seu regime como elementos inverosímeis, míticos, alegóricos, criando uma ruptura com a verosimilhança preferida pelos Antigos (Barthes, 1984: 95): “[...] o realismo moderno; mas é também assim que nasce um novo verosímil, que é precisamente o realismo (entenda-se, neste caso, qualquer discurso que aceite enunciações creditadas apenas pelo referente).” Esses elementos míticos e alegóricos, os signos e imagens, transcendem o seu significado literal (denotativo), e entram no domínio da conotação, abrindo o universo lexical através da linguagem simbólica perfilhada pelos regimes de poder – *subvertendo-a*. Tal coaduna-se com aquilo a que Roland Barthes chama a “ilusão referencial” (Barthes, 1984: 95):

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão directa de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, ou seja, de facto, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, claro, narrativa, mas é porque o realismo nela é parcelar, errático, confinado aos “pormenores” e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar se desenvolve por vias irrealistas). É o que se pode chamar a ilusão referencial. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista como significado de denotação; o “real” volta como significado de conotação; porque no próprio momento em que se considera que estes pormenores denotam directamente o real, o que fazem realmente, sem que seja dito, é significá-lo [...].

Ou seja, para as obras do nosso *corpus*, tanto a “Câmara de Torturar Palavras” e a “Torre das Sete Chaves” em *Dinossauro Excelentíssimo*, como a perda do mar em *El otoño del patriarca* significam o “real” de uma ditadura e do abuso de poder que os regimes ditatoriais implicam, isto é, a censura, a tortura e a morte, ou a anulação de um território ou de recursos naturais por expropriação alheia (Barthes, 1984: 95-96):

[...] é a categoria do real (e não os seus conteúdos contingentes) que é, assim, significada; por outras palavras, a própria carência de significado em proveito do referente transforma-se no próprio significante do realismo: produz-se um

efeito de real, base deste verosímil inconfessável que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.

Este novo verosímil é muito diferente do antigo, porque não é nem o respeito das “leis do género”, nem mesmo a sua máscara; a sua proveniência é a intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objecto e da sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser a grande questão da modernidade – está, de facto, presente no projecto realista, mas de uma forma de certo modo regressiva, visto que se faz em nome de uma plenitude referencial, enquanto hoje em dia se trata do contrário, esvaziar o signo e recuar infinitamente o seu objecto até pôr em causa, de uma maneira radical, a estética secular da “representação”.

É aqui que reside o problema sobre o qual temos vindo a dissertar: a “desintegração do signo” operada por vias oblíquas através da metáfora, símbolo, e alegoria nas obras do nosso *corpus*, além da “ilusão referencial”, incorporam outra nova verosimilhança, que resulta numa inverosimilhança. Em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*, o poder é inverosímil. Assim, a “desintegração do signo” funciona nas obras como uma subversão total da noção de verosimilhança e representação clássicas: o “efeito de real” opera pela sua desfragmentação e disrupção.

Antes disso, porém, percebamos em que sentido se trabalha esta inverosimilhança. Será pela desumanização da figura do ditador? Ou pela linguagem literária que veicula uma oralidade imanente? Porque é o poder inverosímil? Em que sentido se relaciona isto com a retórica? Em primeiro lugar, e como defendemos adiante, tanto *Dinossauro Excelentíssimo* como *El otoño del patriarca* são narrativas de poder, mais do que obras de ditador. São narrativas de poder porquanto veiculam o poder que extravasa os limites do humano, mas não atinge nem a esfera divina (como Hegel advoga no seu pensamento metafísico em relação ao poder ilimitado, e que abordaremos no subcapítulo I.3), nem parte do reino dos homens, mas dos monstros (algo que verificamos ao longo das obras, quando se dá uma transformação gradual, em ambas as personagens, de homens para bichos ou estátuas).

Em segundo lugar, é um poder representado de forma dispersa e fragmentada, que em nenhum lugar assenta. O general-patriarca é a máscara da máscara do poder: posto no seu cargo pelas forças imperialistas, representado oficialmente pelo sócia e duplo, e depois substituído por Leticia e Ignacio no fim do regime, apenas ocupa a casa presidencial como um ser decrépito que alimenta as suas rotinas nocturnas (evidente na rotina de “adormecimento da casa”: fechar as janelas, tomar o mel de abelhas, contar

as estátuas). Durante o dia, divaga, em jogos de dominó e desvarios sexuais, enquanto todos os outros (embaixadores estrangeiros, ministros e generais, a mulher e o torturador de serviço) se encarregam de fazer prevalecer o poder. O patriarca é a representação da representação, já que nem das cerimónias em que terá de comparecer se ocupa, tendo o seu sócia, por sua vez, de fazê-lo em vez dele. O patriarca mantém-se alheado na casa do poder: por isso afirmamos que o general é a máscara da máscara do poder. O reflexo infinito do espelho. O imperador-dinossauro, inicialmente o excelentíssimo e superioríssimo burocrata das “frases de alçapão”, vai-se dedicando, com todo o seu labor e minúcia, à “limpeza” das palavras, enquanto no “Reino do Mexilhão” a fome alastra e os dê-erres competem por um minuto de atenção que lhes possa dar o detentor de todo o poder, no seu “saber e autoridade”. Nas duas versões do texto que estudaremos, das quais faremos uma apresentação no subcapítulo II.2.1, não obstante as diferenças textuais, prevalece a mesma noção de decadência do poder do imperador-dinossauro.

Todavia, enquanto o general-patriarca se vê alheado da sua invencibilidade, sendo replicado e substituído até o seu poder se dispersar; o imperador-dinossauro isola-se no seu gabinete e concentra-se nos diálogos com os planetas e os botões da “Câmara de Torturar Palavras” (assemelhando-se isto à dedicação infantil que o patriarca tem pelos seus jogos de dominó), e, por se isolar e “prescindir dos homens”, fica cercado pelas máquinas da censura e pelas estátuas que replicam a sua imagem. Depois de cair na “Câmara de Torturar Palavras”, e de os médicos procurarem recuperar o excelentíssimo imperador, lemos que há, também, uma tentativa de replicação do poder do imperador através das máscaras, estátuas, ou dos “espelhos ensinados”. Mas a solidão do poder, de tanto o cercar, fê-lo desaparecer para *dentro* de si. Apenas as estátuas assinalam a sua presença nas florestas longínquas ou nas falésias perdidas do “Reino”. O poder tende a desaparecer: o imperador-dinossauro torna-se o elemento centrípeto do poder, até este se esvair. O general-patriarca é o ponto centrífugo de poder, dada a dispersão e fragmentação.

Estas duas dimensões são conseguidas através da linguagem literária que, em ambas as obras, opera de duas formas: por uma recuperação da ligação oral à retórica, porquanto ambas as obras do nosso *corpus* são tecidas num tipo de discurso que deverá ser ouvido, mais do lido; e por uma recuperação da imagem enquanto matéria literária.

A raiz da linguagem é a imagem, e outra imagem será o seu destino. A linguagem parte de imagens e destina-se a constituir imagens novas – tal qual uma lógica de desintegração e reintegração. Descodifica-se a imagem através dos artifícios verbais construindo outra, semelhante ou não. A imagem do poder nestas obras, dir-se-ia, partiu do mesmo princípio, do mesmo signo: os autores, ao observarem e fazerem parte da realidade do poder, utilizaram-na como sujeito e objecto literário, retirando-a da sua estrutura social – desintegrando-a, portanto – a fim de construírem outra imagem, tecida no discurso literário. Ambos estes aspectos – a oralidade e a imagem – participam na moldagem de uma retórica do poder, uma “desintegração do signo” da figura do ditador, da ditadura e do regime, manifestando-se na representação da representação do poder. Isto é, dá-se, de facto, uma “desintegração do signo” do poder e da palavra nas obras, mas o efeito que criam no leitor não é o da criação de uma *nova* ordem, mas de *outra* ordem: uma ordem que, de tanto ser replicada, se anula, tornando-se não-ordem – o caos. Torna-se *inverosímil*.

Nesse sentido, a percepção da retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca* pressupõe duas visões: a consciencialização de que ambas são testemunhos literários da vivência política durante os regimes políticos extremos de Portugal e da Colômbia no século XX; e a noção de que esses testemunhos configuram uma visão do que é pensar e sentir uma ditadura.

É a partir deste ponto – da “desintegração do signo” e da inverosimilhança do poder, como analisámos seguindo os passos de Roland Barthes – que emerge a consideração do homem como “ser retórico”, segundo os estudos e novas leituras da Retórica de Josef Kopperschmidt, Joachim Knappe, Peter L. Österreich, entre outros autores. O último, filósofo alemão, cunhou e desenvolveu o termo *homo rhetoricus*, num conjunto de treze teses com vista à reorganização da Filosofia no século XXI, compreendendo a Retórica como base da Filosofia.

De acordo com o conceito *homo rhetoricus*, o sujeito humano é um sujeito de natureza essencialmente retórica, e é o discurso nos seus múltiplos modos performativos que constrói o princípio da vida humana. A partir da estrutura tripartida dos princípios clássicos *docere* (ensinar), *movere* (convencer, emocionar), e *delectare* (deleitar), Österreich explica os vários tipos de discurso. Ao domínio cognitivo presente na categoria *docere* pertencem a profetização, narração, proclamação,

questionamento, argumentação, refutação, e também a mentira e a manipulação. Ao âmbito do *movere* pertencem o pedido, a exortação, o aconselhamento, a incitação, a prescrição, a ordem, e ainda a sedução. Por último, ao âmbito do *delectare* associam-se o regozijo, o entretenimento, o louvor, a homenagem, a glorificação ou o embelezamento. O *logos* retórico da acção tridimensional de *docere*, *movere* e *delectare* define a essência humana na sua totalidade cognitiva, argumentativa e emocional (Österreich, 2019)⁴⁹.

A Retórica assume um carácter globalizante e totalizante, transcendendo o discurso *per se* para chegar aos domínios da consciência e da vida humanas. Por outras palavras, o que se defende no conceito de *homo rhetoricus* é que todos os seres humanos compartilham uma índole retórica, que a retórica faz parte da natureza humana, ao invés de ser somente uma criação clássica para estudo e desenvolvimento das capacidades e técnicas discursivas para quem se pretenda tornar orador. Todos os seres humanos são “oradores” porque são, essencialmente, retóricos – na sequência do que Nietzsche havia afirmado decénios antes, de que não existe a “não-naturalidade” na retórica, e criando um paralelo com o que Antonio Gramsci (1891-1937) reflecte sobre os intelectuais – todos os seres humanos são intelectuais, não existe o “não-intelectual”⁵⁰. Peter L. Österreich não pretende com isto desvalorizar a Retórica enquanto disciplina, mas revitalizá-la enquanto parte da natureza humana: o ser humano é um ser discursivo no seu âmago. Tal vai ao encontro do que Lepecki já havia afirmado, de que “a retórica é o lugar onde em primeira instância se expressa a humanidade do homem” (Lepecki, 2004: 15).

Österreich também afiança que o poder discursivo existe enquanto fenómeno universal e fundamental antes de ter havido Retórica. Esta ideia não é nova, como já vimos com Nietzsche em capítulos prévios (Nietzsche, 1999:45): “Não existe de maneira

⁴⁹ “Der rhetorische Logos in der dreidimensionalen Wirksamkeit des *docere*, *movere* und *delectare* bestimmt somit das lebensweltliche Sein des Menschen in seiner kognitiven, voluntativen und affektiven Totalität.” (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

⁵⁰ Cf. Maria Lúcia Duriguetto, “A questão dos intelectuais em Gramsci” in *Social & Sociedade*, São Paulo, nº. 118, p. 265-293, abr./jun. 2014. Consultável em <<http://www.scielo.br/pdf/ssoc/n118/a04n118.pdf>>, 07/12/2019; Antonio Gramsci (1971[1947]), *Lettere dal carcere*. Turim: Giulio Einaudi Editore; ou Antonio Gramsci (1966 [1947]), *Cartas do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Trad. Noénio Spínola. Muito agradeço à Professora Margarida Fernandes os esclarecimentos sobre este tema.

nenhuma a «naturalidade» não-retórica da linguagem à qual se pudesse apelar: a linguagem ela mesma é o resultado de artes puramente retóricas.”

Resumidamente, são treze as teses que enumera: a primeira, já mencionada, do homem enquanto ser retórico; a segunda, referente ao poder discursivo. A terceira consiste na percepção de que o ser humano, enquanto *homo rhetoricus*, é o principal objecto de uma antropologia retórica, ou seja, que a universalidade da Retórica não pressupõe que cada ser humano seja um orador versado nas artes de oratória, mas que é um sujeito retórico tanto quanto é objecto da Retórica, isto é, que o ser humano adquire uma compreensão de si, do mundo e daquilo que o transcende por meio do discurso persuasivo, e que o representa, elabora e reflecte nos outros. Esta “Fundamentalität”, ou fundamento da retórica, significa que esta não é acidental, mas substancial à essência do ser humano: o discurso é a manifestação do humano por excelência. Assim, Österreich assume que o ser humano é primariamente um *homo rhetoricus*, e porque o é, será também um ser sociológico, económico, político ou, adimos nós, histórico e poético⁵¹.

A quarta tese diz respeito à função heurística das categorias da retórica clássica, relacionadas com a antropologia do *homo rhetoricus*. Na Antiguidade, as categorias retóricas (das escolas de Aristóteles, Cícero e Quintiliano) enraízam-se no estudo da artificialidade da retórica, ou seja, das técnicas a obter para se discursar perante públicos e assembleias. A Retórica clássica, no fundo, defende Österreich, possui uma função heurística que nunca havia sido explorada, e que se prende com a construção conceptual de uma retórica essencialmente antropológica, inerente ao humano. A retórica assume-se, mais uma vez, como a fonte do pensamento humano em todas as suas vertentes: analítico, criativo e abstracto, obtendo novas aplicações através do

⁵¹ „Die Fundamentalität meint ferner, dass das Rhetorische nicht eine akzidentielle, sondern die substanzielle Wesenbestimmung des Menschen sei, so dass gesagt werden kann: Die Rede, das ist der Mensch selbst. Der Mensch ist somit in erster Linie ein *homo rhetoricus*, und weil er dies ist, kann er in zweiter Linie z. B. eine sociologicus, oeconomicus oder politicus sein.“ (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

conceito de *homo rhetoricus*.⁵² A tese seguinte⁵³ explica como esse padrão heurístico estava já presente nos cânones retóricos do *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* como eixos fundamentais da concepção mental e humana sobre a cultura e o mundo. De facto, estes cânones referem-se às potencialidades da invenção e descoberta, da disposição, da forma e estilo, da memória e recordação, da acção e *performance* que, como forças criativas básicas, moldam o *Lebenswelt* humano. *Lebenswelt* (junção das palavras “Leben”: vida e “Welt”: mundo) é um conceito central da Fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938), matemático e filósofo alemão. Define-se como a visão e apreensão do mundo com base na experiência imediata, sem questionar nem reflectir sobre o que é vivenciado. Conceptualizado pelo filósofo como a fronteira que separa a visão humana do mundo natural, o *Lebenswelt* está na base de todas as outras formas de experiência e vivência humanas (ciência, arte, jogo, subconsciente, consciência simbólica e onírica, etc.).⁵⁴

É a partir daqui que o “Geist”⁵⁵ ou a mente criativa, *produz* os mundos simbólicos que constituem a linguagem, arte, mitologia, história. No fundo, Österreich procura aplicar as categorias e cânones da Retórica clássica a uma reformulação às áreas não-

⁵² „Das bewährte kategoriale System der klassischen Rhetorik (Aristoteles, Cicero, Quintilian) ist in seiner Begriffsbildung weitgehend der gelungenen öffentlichen Redepraxis abgelesen und weist auf den inartifizialen Boden des lebensweltlich Rhetorischen zurück, dem es entstammt. Die klassischen rhetorischen Kategorien besitzen deshalb eine bisher weitgehende unausgeschöpfte heuristische Funktion für den begrifflichen Aufbau einer fundamentalrhetorischen Anthropologie. Neben ihrer traditionellen Rolle für die Produktion von Texten und der modernen literaturwissenschaftlichen für die "Analyse von Texten" gewinnt somit das rhetorische Paradigma mit der heuristischen Funktion für die philosophische Anthropologie eine weitere, neue Anwendungsmöglichkeit hinzu.“ (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

⁵³ “Ein wichtiges Beispiel für die heuristische Funktion rhetorischer Kategorien bilden die "fünf grossen Künste": *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio*. Diese verweisen auf die fünf fundamentalen Potenzen des Erfinden-, Ordnen-, Gestalten-, Erinnern- und Aufführenkönnens, die als kreative Grundkräfte die kulturelle Lebenswelt des Menschen formen. Sie bilden den schöpferischen "Geist" des Menschen, der in mehr oder weniger reflektierter Weise die symbolischen Welten der menschlichen Sprache, der Kunst, der Religion, Mythologie und Geschichte erzeugt. Die fundamentalrhetorische Reformulierung des Geistbegriffes ermöglicht die analoge Anwendung rhetorischer Kategorien auch auf nonverbale Gebiete menschlicher Kultur und löst sich zugleich endgültig von der transzendentalen Logik der Bewusstseinsphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts, die im 20. Jahrhundert auch noch E. Cassirers Philosophie der symbolischen Formen bestimmt.“ (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

⁵⁴ Este tema mereceria muito mais destaque, mas, devido a economia de espaço e tempo, não nos cabe aqui fazê-lo. Cf. Manfred Sommer (1990), *Lebenswelt und Zeitbewusstsein*, Frankfurt am Main: Surhkamp, pp. 59-90; Husserl, Edmund (1989), *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa: Edições 70 (a partir do Volume II da *Husserliana – Die Idee der Phänomenologie*, 1973 [1950].)

⁵⁵ “Mente”, “Intelecto”, “Espírito” ou “Pensamento” em língua alemã.

verbais da cultura humana, o que poderá, em última análise, “fazer dissolver a lógica transcendental da filosofia da consciência dos séculos XVIII e XIX” (Österreich, 2019).

A sexta tese revisita um conceito caro aos estudos literários: a ironia. De facto, este autor postula que a existência pós-moderna do *homo rhetoricus* se afirma através da ironia como força motriz. Enquanto a metáfora, a sinédoque e a metonímia se garantiam como tropos centrais da Retórica clássica, no contexto da pós-modernidade é a ironia que define o jogo retórico através da diferença e alteridade. Österreich explica que, com a eclosão do Romantismo no século XIX, inicia-se, ao mesmo tempo, um processo de infinitização da ironia (“Prozess der modernen Infinitisierung der Ironie” (Österreich, 2019, s/p.⁵⁶) que dialoga com o racionalismo científico e analítico do Iluminismo⁵⁷. A partir daqui, diz-nos este autor, a ironia expande-se, começando por ser aplicada como tropo retórico (*ironia verbi*) em Schlegel, até se tornar também um tropo existencial (*ironia vitae*), e, na filosofia de Schelling, reveste-se de carácter ontológico (*ironia entis*). Contra todas as previsões dogmáticas, este processo de infinitização da ironia prevaleceu, pluralizando-se no pós-modernismo, já em finais do século XX.⁵⁸ Por fim, ade que a ironia como elemento da pós-modernidade não pertence apenas ao campo literário e artístico, mas à existência quotidiana e à *Lebenswelt* comum; e ainda, que todos os actos retóricos se baseiam na potencialidade reflexiva de discernimento sobre uma ideia de alteridade. É neste ponto que afirma que a ironia tem um lugar de destaque na definição da acção do *homo rhetoricus*, pois é através dela que se alcança o conhecimento do *outro* e do alheio, do estranho.⁵⁹ Nesta linha, Österreich aborda a

⁵⁶ Cf. Bibliografia.

⁵⁷ Naturalmente que este autor se refere sobretudo ao contexto cultural e artístico alemão.

⁵⁸ „Mit der Romantik zu Anfang des 19. Jahrhunderts erreicht dieser Prozess der modernen Infinitisierung der Ironie, der sich schließlich auch gegen den Vernunftmythos der Aufklärung richtet, seinen ersten Höhenpunkt. Die Ironie erweitert sich, ausgehend vom rhetorischen Tropus (*ironia verbi*) bei F. Schlegel, zur existenziellen (*ironia vitae*) und in der Philosophie Schellings zur ontologischen (*ironia entis*) Grundfigur. Dieser Prozess der infiniten Ironisierung hat sich gegen alle remythisierenden und dogmatisierenden Gegenreaktionen durchgesetzt und im ironischen Pluralismus der sogenannten "Postmoderne" am Ende des 20. Jahrhunderts einen weiteren Höhenpunkt gefunden.“ (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

⁵⁹ “Die fundamentarhetorische These von der Ironie als (post)moderner Grundfigur bezieht sich nichts allein auf die Gebiete von Kunst und Literatur, sondern gerade auch auf die alltägliche Existenz in der gewöhnlichen Lebenswelt. Ironie lässt sich nämlich bis ins Grungeschehen des gesellschaftlichen Existierens zurückführen. Jedes erfolgreiche rhetorische Handeln in der Lebensweltlichen Öffentlichkeit gründet in der gesellschaftlich reflektierenden Urteilskraft, die uns die Ansichten der Anderen erschließt,

ironia e a alteridade como marca retórica do século XXI na sétima tese. No entanto, coloca-se aqui um problema: este autor assume que o pós-modernismo teve a sua morte previsível no início do século XXI, quando teremos de reconhecer que nada de concreto poderemos asseverar em relação ao início ou fim do pós-modernismo, como já aludimos.⁶⁰ É baseado, aliás, nesta premissa, que Österreich defende que a ironia e a alteridade, como valores trazidos pelo pós-modernismo, operam uma desconstrução da Retórica que apenas poderá ser reconstruída com o auxílio da Filosofia, nas teses seguintes:

A ironia infinita de todas as circunstâncias [culturais], que foi recentemente impulsionada pelo pós-modernismo, também carrega consigo o perigo de finalmente destruir toda a validade seriamente significativa, confrontando-se com uma espécie de niilismo desorientado [...]. A viragem retórica do século XX tem desempenhado um papel significativo na desconstrução da cultura ocidental operada pela ironia [...]. Diante dessa negatividade unilateral da desconstrução, revelar a filosofia e descobrir as suas estratégias persuasivas é a tarefa real e legítima da metacrítica retórica [...] [e] forma um novo órgão de autoconhecimento [...] da filosofia, clarificando que a filosofia também deve ser construída e entendida como parte das funções do *homo rhetoricus*.⁶¹

A Retórica torna-se, assim, metacrítica da própria Filosofia. Tal como na Grécia e Roma antigas. A Retórica restitui a Filosofia como um fenómeno da cultura humana,

indem sie uns imaginativ und intellektuell auf deren Standpunkt versetzt. Diese permanente Wendung in gegenteilige Sichtweisen und oppositionelle Positionen, auf der schon der naive Handlungsstil des *homo rhetoricus* beruht, bildet jene rudimentäre existenzielle Ironie, die, eigens reflektiert, zum (post)modernen Wissen um die prinzipielle Alterität des Anderen und Fremden führt." (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

⁶⁰ Cf. Moira Weigel et al. (2019), "The Birth, Death, and Rebirth of Postmodernism", *The Chronicle Review*, in https://www.chronicle.com/interactives/20190614-PoMoForum?key=mi0Bff1vaLHL09_no2Emgy7jiSgBdlxgb897VwSfn5F6Ej3leQb26IOuCQADNmkaRjZqbFNmclA2clRnWVBVTGxSUG02VzICQUstVENCejZMV1NLdTI1aEhwrQ&fbclid=IwAR18yzlbeC9m-W6XBo-km_J7MKsjsJbJT1AYVazmfROLPyViokJa7XIIwRg.

⁶¹ A tradução é nossa: „Die infinite Ironisierung aller Verhältnisse, die zuletzt durch die Postmoderne vorangetrieben wurde, birgt auch die Gefahr in sich, schliesslich jede ernsthaft gemeinte Geltung zu vernichten und in einen orientierungslosen Nihilismus abzustürzen, der wiederum die geheime Sehnsucht nach neomytischer oder sogar totalitärer Geborgenheit hervorruft. An dieser ironisierenden Selbst-Dekonstruktion der westlichen Kultur hat der *rhetorical turn* des 20. Jahrhunderts winene erheblichen Anteil, insofern er in der rein negativen Form rhetorischer Kritik versuchte [...]. Angesichts dieser einseitigen Negativität der Dekonstruktion stellt der Philosophie aufzudecken und ihre persuasiven Strategien freizulegen, ist die eigentliche und legitime Aufgabe rhetorischer Metakritik. Sie bildet ein neues Organ rederflexiver Selbsterkenntnis der Philosophie und klärt insgesamt darüber auf, dass auch die Philosophie selbst wesentlich als ein Werk des *homo rhetoricus* begriffen werden muss." (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

considerado na sua multiplicidade retórica e discursiva (oral, escrita, visual, artística, etc.). A negligência com que foi considerada a Retórica nos últimos séculos deixa de existir através do *homo rhetoricus*.⁶² Enquanto a ironia desintegra o discurso, opera-se uma nova forma de pensar e de dizer esse discurso, proporcionando novas formas de reflectir sobre a circunstância humana. Peter Österreich encara este conceito do *homo rhetoricus* como elo aglutinador entre Filosofia e Retórica, no sentido em que procura os sentidos ocultos da desconstrução discursiva que temos vindo a assistir com as transformações da linguagem artística no século XX e XXI. Pensar o discurso, o *logos*, passa por uma reconceptualização do *ethos* humano perante o tempo que vive – daí o *homo rhetoricus*. O *pathos*, por seu lado, será ocupado pelos estudos literários e artísticos, e pelos estudos de memória, acrescentamos nós. A memória de quem viveu sob a égide do poder ditatorial. Neste trabalho comparatista, o *homo rhetoricus* não opera pela ironia, mas pela sátira e metáfora, como veremos.

⁶² “A metacrítica retórica também entende a filosofia como obra do *homo rhetoricus*. A filosofia como um fenómeno real da cultura humana ocorre em termos retóricos, como discursos, conversas, diálogos... e suas fixações escritas, que se tornam textos clássicos da história da filosofia. Esta forma retórica de execução, em grande parte negligenciada [...] deve ser desconstruída. Em seu verdadeiro e positivo sentido, a metacrítica retórica forma um novo órgão crítico da própria filosofia, no qual o interesse original pelo autoconhecimento é novamente incorporado.” Tradução nossa a partir de: „Die rhetorische Metakritik begreift auch die Philosophie als Werk des *homo rhetoricus*. Die Philosophie als reales Phänomen der menschlichen Kultur vollzieht sich grundsätzlich in rhetorischen Formen wie Reden, Gesprächen, Dialogen... und ihren schriftlichen Fixierungen, die dann zu klassischen Texten der Philosophiegeschichte werden können. Diese von der orthodoxen Metaphysik weitgehend übersehen oder dissimulierte rhetorische Vollzugsform ausgehen zu dekonstruieren. Ihrem eigentlichen und positiven Sinn nach bildet die rhetorische Metakritik vielmehr ein neues kritisches Organ der Philosophie selbst, in dem sich ihr ursprüngliches Interesse an Selbsterkenntnis und Selbstaufklärung neu verkörpert.“ (Österreich, 2019, s/p.). Cf. bibliografia.

I.3. O poder – problematizações sobre um conceito de difícil definição, com primeira apresentação analítica das obras do *corpus*

É somente o poder que permite que as coisas participem de um *sentido*. Deste ponto de vista, o poder pode ser tudo exceto uma coerção muda e *absurda*. O poder é *eloquente*. Articula o mundo, nomeando as coisas e determinando o seu “para onde” e o seu “para quê”.

O poder cria *significatividade*, configurando um horizonte de sentido em função do qual se interpretam as coisas. As coisas só se tornam significativas e adquirem um sentido *em atenção* ao poder. A referência ao poder é constitutiva de sentido. Portanto, não existe um “sentido por si mesmo” [...]. (Han, 2017: 38)

A criação de um novo sentido é a primeira leitura que se pode fazer do ditador em *Dinossauro Excelentíssimo* e em *El otoño del patriarca*. Há uma criação de sentido, ou de significatividade, para usar o termo do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, directamente relacionada com a linguagem verbal e com a linguagem visual. É uma criação de sentido que passa por uma reconfiguração do tempo e do espaço, as duas noções básicas da localização do humano na história, ou antes, na narrativa.

A manipulação da linguagem permite a manipulação do pensamento, e mais do que a sua manipulação, a sua vigilância passiva, operando um mecanismo de autocensura naqueles que estão submetidos à esfera do poder, como José Cardoso Pires magistralmente analisa no seu ensaio *Técnica do Golpe de Censura* (Cardoso Pires, 1999 [1977]). *Técnica do Golpe de Censura* foi escrito em 1970-1971, e é publicado pela primeira vez em Setembro de 1972 na revista londrina *Index* e em *Esprit*, Paris. É publicado em Portugal na obra *E Agora, José?*, em Novembro de 1977, sob o capítulo “Visita à oficina – o texto e o pre-texto”. A associação entre a fábula *Dinossauro Excelentíssimo* e o ensaio *Técnica do Golpe de Censura*, sendo este último o correspondente ensaístico da fábula, foi mencionada primeiramente, segundo cremos, por Maria Fernanda de Abreu, na conferência “Livros que foram notícia – Dinossauro Excelentíssimo”.⁶³ Neste ensaio, José Cardoso Pires traça a história e desenvolvimento

⁶³ A conferência decorreu na Hemeroteca de Lisboa no âmbito das comemorações de homenagem a José Cardoso Pires a 22/11/2018.

da censura como ferramenta imprescindível de múltiplas acepções e caracterizações na história cultural portuguesa, particularmente no regime fascista português.

Antes disso, porém, convém definirmos e limitarmos o conceito de poder e os modos em que opera, já que é detentor de uma amplitude referencial e terminológica bastante diversificada e repleta de matizes que importa termos em consideração.

O que é o poder? Como se poderia definir o poder? Existe uma vasta bibliografia que nomeia, delimita, escarpeliza e relaciona o poder ou as suas manifestações e/ou instituições com variadíssimos temas. No dicionário⁶⁴ lemos (Grande Dicionário Houaiss: 2015, 3066):

poder [...] *s.m (sXIII)* **8** direito ou capacidade de decidir, agir e ter voz de mando; autoridade **9** *pol* governo de um país, de um Estado etc. [...] **9.1** esse poder considerado a partir das suas formas e manifestações **10** *pol* a força militar de um país **11** *p.ext.* supremacia em dirigir e governar as ações de outrem pela imposição da obediência; domínio, influência **12** possibilidade, natural ou adquirida, de fazer determinadas coisas; capacidade, faculdade **13** vigor, potência **14** domínio de facto exercido sobre uma coisa; posse **15** virtude ou poder de (algo) produzir determinado efeito; eficácia [...] **16** meio pelo qual se vence uma dificuldade, um embaraço; recurso **17** qualidade de quem demonstra capacidade, aptidão, perícia **18** grande quantidade; abundância [...]

Não é difícil compreender que estamos perante uma empresa tão vasta quanto plural e que se torna um obstáculo em si própria a quem arriscar uma definição do poder, do conceito, dos seus esquemas, das suas implicações. E assim é porque não se trata apenas de uma manifestação do humano ou do seu comportamento, mas de tudo o que regula a vida, da homeostasia (Han, 2017: 64):

No entender de Hegel, o poder já é ativo no nível mais elementar da vida. A digestão é já um processo de poder em que o ser vivo conduz gradualmente o que é diferente de si à identidade consigo mesmo. Ao assimilar-se o exterior, o ser vivo produz a identidade com o diferente – ou seja, a continuação de si mesmo. A interioridade digestiva capacita o ser vivo para transformar o exterior em interior, ou seja, para regressar a si mesmo no diferente.

⁶⁴ *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, editado pela Círculo de Leitores e Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2013-2015. 6 Vols. 5º. volume consultado.

Não é, contudo, esse tipo de poder que pretendemos abordar, embora todas as dimensões de poder se relacionem e seja, por isso, tão difícil categorizá-lo e defini-lo. Não obstante, neste subcapítulo pretendemos dissertar sobre o poder enquanto fenómeno humano, metafísico e filosófico na arte literária, desvinculando a nossa especulação reflexivo-literária sobre as variadas instituições e organismos que constituem o poder. O que nos interessa não é a materialidade do poder, mas o seu fenómeno enquanto dinâmica (*dynamis*) repressiva e coerciva.

Durante séculos, a definição de poder que prevaleceu foi a definição clássica de poder, originária do pensamento de Aristóteles, segundo a qual “[...] o poder [...] estaria inscrito na ordem da natureza [...]” (Aurélio, 2007: 79), e que estava relacionada com as capacidades de cada um (Aurélio, 2007: 79):

Governar ou comandar era, no entender do estagirita, uma função para a qual alguns nascem com aptidão e com a prudência ou sensatez para ajuizar em cada circunstância, permitindo assim que, tanto na casa como na polis, prevaleça a justiça e a ordem seja mantida no interesse de todos. Sem esse princípio ordenador que está subjacente ao mundo – o *logos* – e mediante o qual cada ser possui uma determinada finalidade, que o coloca acima ou abaixo na escala cosmológica como na escala antropológica e na escala social, nada poderia subsistir sem ser compreendido.

Percebemos, neste sentido, o que quer dizer Aristóteles quando aduz que o ser humano é um “ser vivo político” (Aristóteles, 1998: 49): “[...] uma cidade [*polis*] é uma daquelas coisas que existem por natureza e [...] o homem é, por natureza, um ser vivo político [*zoon politikon*]. Aquele que, por natureza e não por acaso, não tiver cidade [*polis*], será um decaído ou um sobre-humano [...]”. Ou seja, a natureza humana concretizava-se na participação da vida da cidade [*polis*]. Só com participação política se realizaria a plena realização humana (Barata, 2012: 24).

Foi Nicolau Maquiavel, em *O Príncipe* (livro escrito em 1513, mas publicado postumamente, em 1532), quem incluiu a noção de “força” associada ao poder, em nome da razão e do direito (Maquiavel, 2010: 89):

Deveis, portanto, saber que há duas formas de combater: uma, com as leis, a outra, pela força; a primeira é própria do homem; a segunda é própria dos animais; todavia, como, em muitos casos, aquela não basta, há que recorrer a esta. Por isso, um príncipe precisa de saber ser animal e homem.

Ade a noção de “animalidade” do homem (isto é, a força, a crueldade) como vantagem no exercício do poder, e defende a necessidade de usar a força para a manutenção do poder (Maquiavel, 2010: 34): “[...] a natureza dos povos é mutável; e é fácil convencê-los de uma coisa, mas é difícil mantê-los convencidos. Por isso, convém proceder de tal modo que, quando deixarem de acreditar, se possa obrigá-los a acreditar pela força.” Legítima, portanto, o uso da crueldade, distinguindo “boa” e “má” crueldade (Maquiavel, 2010: 49): “Creio que isso depende do bom ou mau uso que se faz da crueldade. Pode dizer-se que é bem usada (se é possível dizer bem do mal) a crueldade que se exerce só uma vez, por necessidade de segurança, e que depois não se repete, antes se converte no maior benefício possível para os súbditos.”

Lamentavelmente, não dispomos de espaço para debater aqui estas questões com profundidade, e não ousamos aprofundar esta noção da força e da crueldade para a manutenção do poder por não estarmos habilitados a tal. No entanto, ressaltamos que Maquiavel tem sido mal-entendido como um defensor da crueldade e da força, quando não é esse o caso (o adjetivo “maquiavélico” para designar alguém que renuncia às leis morais é disso ilustrativo, já que tem origem no nome deste autor⁶⁵) (Aurélio, 2007: 69):

Longe de ser ilimitado, ou condicionado apenas pela existência dos requisitos que enunciámos, o poder político, segundo Maquiavel, conhece também os seus limites próprios. Um príncipe, não obstante possuir armas para conquistar e manter o poder, está limitado na sua actuação e obrigado, por isso, a observar determinadas regras. É esse, de resto, o sentido de todo e qualquer livro de conselhos e é esse também o sentido dos capítulos XV a XXIV do *Príncipe*. As interpretações pretendem, habitualmente, ver nesses capítulos uma série de táticas, simulações e dissimulações, úteis para enganar o povo, sem outro propósito que não seja o manter o poder, no que este tem de vantagem pessoal. Em termos actuais, diríamos que se trata de uma cartilha de “populismo”. Maquiavel, todavia, não dá conselhos de natureza moral [...]. O objectivo desses capítulos é, principalmente, apontar os obstáculos que se [sic] deparam à governação, ou seja, ao exercício do poder, no pressuposto de que, em si mesmo, é virtuoso esse exercício, uma vez que o seu êxito é um êxito não só do príncipe, mas também do povo a quem ele governa.

⁶⁵ In *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2013), Fundação Calouste Gulbenkian e Círculo de Leitores, 4ª. Volume, pp. 2522.

Afirmar que a dualidade do poder⁶⁶ (quem domina e quem é dominado) é uma dualidade dialéctica entre iguais é erróneo, porque há quem domine e seja dominado simultaneamente (numa situação hierárquica) ou até quem domine passivamente, conforme o escrupuloso exercício de cumprir ordens, podendo inclusivamente praticar o mal sobre o *outro* sem disso tomar consciência, apenas baseando-se no banal acto de acatar ordens superiores (como Hannah Arendt explica na sua obra *Eichmann em Jerusalém – Uma reportagem sobre a banalidade do mal*, 2017 [1963])⁶⁷, dando *continuidade* à acção do poder.

O poder nunca é dual ou bipolar, embora por vezes seja entendido que existe uma linearidade tão palpável como a que nos é explicada nos textos cosmogónicos ou mitológicos sobre o confronto (ou união) entre o bem e o mal. A pluralidade em que este fenómeno e conceito se manifesta é a principal característica que torna tão difícil uma definição clara. Podemos, no entanto, afirmar que o poder é orgânico, adaptável e contínuo. Orgânico no sentido em que não parte apenas de uma criação do humano através da submissão de outrem, mas que está presente em todas as formas biológicas (como exemplificámos atrás com a noção de homeostasia), adaptável porque evolui e se adapta ao melhor molde cultural no qual subsiste (entendendo a cultura no seu sentido mais extenso, não limitado somente às criações humanas), operando uma relação interdependente e contínua entre quem explora e quem é explorado.

Relembremos também Quintiliano quando afirma que a “retórica é o poder da persuasão” (2011: 193): “Ao que chamo poder, muitos chamam capacidade, e outros, faculdade; para evitar qualquer ambiguidade, o poder, para mim, é *dynamis*.” *Dynamis*, em grego antigo, tanto pode significar habilidade física ou capacidade mental, e ainda força bélica, manifestação de poder mágico ou divino, milagre, potencialidade de existência, e a fonte de significado de uma palavra⁶⁸. Ou seja, até para Quintiliano, as

⁶⁶ Cf. George Wilhelm Friedrich Hegel (1980 [1807]), *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp; ou também George Wilhelm Friedrich Hegel (1979), *Phenomenology of Spirit*, trad. A. V. Miller, Oxford: Clarendon Press; Michel Foucault (1979), *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal.

⁶⁷ Tradução em português de Ana Corrêa da Silva, Edições Ítaca.

⁶⁸ Retirado de *A Greek-English Lexicon* de Henry George Lidell e Robert Scott, entrada “δύναμις”: <perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=du/namis>, 31/10/2019.

definições atribuídas até então ao conceito de poder eram insuficientes: apenas *dynamis* conglomerava tudo o que estava implícito em *poder*.

Numa primeira tentativa de redução epistemológica do poder àquilo que estudamos neste trabalho, conseguimos discernir que o poder implica uma imposição da vontade do *eu* no *outro*, de forma particularmente coerciva e com um esquema tipicamente hierárquico ou triangular; e também, que ao poder está ligada a comunicação. Ou seja, temos uma variante comportamental de lógica impositiva, e uma variante comunicativa. Mas atermo-nos a isso é redutor.

A filósofa Hannah Arendt, no ensaio *Sobre a Violência* (2014 [1969]), analisa o fenómeno da violência em estreita relação com o poder e autoridade, dissecando as várias formas de dominação e como estas podem criar uma relação interdependente entre si. A primeira sobre a qual se debruça é o poder, entendendo que (Arendt, 2014 [1969]: 49): “O poder nunca é a propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e só continua a existir enquanto o grupo mantém a sua união. Quando dizemos de alguém que está «no poder», referimo-nos, na realidade, ao facto de lhe ter sido dado por um certo número de pessoas o poder de agir em seu nome.” E apõe que, (idem, ibidem) “[...] quando falamos de um «homem poderoso» [...] estamos a usar metaforicamente a palavra «poder» [...]”, quando, na verdade, o que se pretende referir é a potência, ou a (idem, ibidem): “[...] propriedade inerente a um objecto ou a uma pessoa, e pertence ao seu carácter [...]”. Expõe também a força como uma das formas de dominação, e que amiúde se considera um sinónimo para a violência (Arendt, 2014 [1969]: 50), “[...] sobretudo quando a violência funciona como meio de coação [...]”, mas que, em seu entender, deveria estar reservado o seu uso para determinar (idem, ibidem): “[...] a energia despendida pelos movimentos físicos ou sociais.”

Sobre a autoridade, diz-nos Arendt que é “o mais esquivo dos fenómenos desta ordem” (idem, ibidem) e também aquele que mais frequentemente se usa em sentido impróprio, porquanto um governo autoritário pode não ser um regime tirânico, ditatorial ou totalitário. Não são sinónimos. Mas todas as formas de governo – democráticas ou não – detêm autoridade. A autoridade diz respeito a pessoas, como a autoridade pessoal (um pai ou um professor), ou às funções de determinada instituição (por exemplo, o senado romano) e o que a determina é ser reconhecida “sem discussão por aqueles aos quais incumbe obedecer – sem necessidade de coerção ou persuasão”

(idem, ibidem). E aduz (idem, ibidem): “A permanência da autoridade requer que a pessoa ou a função dela investida seja respeitada. O maior inimigo da autoridade, portanto, é o desprezo, e o meio mais seguro de a minar é o riso.” O riso, articulado com a sátira, ironia ou outras formas de humor, é a via mais eficaz de subversão e ridiculização do poder, o que se relaciona directamente com as obras do nosso *corpus*. Tanto *Dinossauro Excelentíssimo* como *El otoño del patriarca* se fundamentam na sátira e representação grotesca que mina o poder, subvertendo e desintegrando o ditador e o regime que representa, e estão intrinsecamente ligadas à ideia da gargalhada trocista e triunfal diante do chefe, da prisão, do silêncio e da morte. O riso enfraquece o poder absoluto. Não poderíamos deixar de fazer menção a este aspecto, ainda que brevemente.

A violência, por seu lado, distingue-se de todos os que menciona por ser detentora de um carácter instrumental, combinando-se muitas vezes com o poder, mas isto não significa que poder, autoridade e violência sejam idênticos. É, de facto, sobre a violência e os seus instrumentos que Hannah Arendt teoriza nesta obra, publicada após o conturbado ano de 1968, a que iremos voltar.

Não é difícil concordar com Hannah Arendt – de facto, quando alguém se senta na cadeira do poder, tal foi possível devido a um pequeno grupo de privilegiados que seleccionou o candidato ideal para se tornar a figura central do poder. Assim lemos em ambas as obras do nosso *corpus*. Mas o poder ditatorial não se resume a esta noção colectiva que o caracteriza. Aproxima-se mais do que Amédée Ponceau dissecar na obra *Timoléon – réflexions sur la tyrannie* (1970), sobre a tirania (Ponceau, 1970: 44): “A tirania vive para impedir a constituição de uma verdadeira vida política, fornecendo uma representação doentia da mesma. Há tirania sempre que, sub-repticiamente, se constitui uma paródia da vida política a favor de uma desordem da existência humana.”⁶⁹

O filósofo e teórico da cultura Byung-Chul Han, no seu prólogo ao *Sobre o Poder* (2017), citado em epígrafe, revela o “caos teórico” associado ao conceito (Han, 2017: 9):

⁶⁹ A tradução é nossa. Eis o original: “La tyrannie vie à empêcher la constitution d’une véritable vie politique en fournissant à l’avance, de celle-ci, une représentation écœurante. Il y a tyrannie toutes les fois que, d’une façon subreptice, se constitue cette parodie de la vie politique à la faveur d’un désarroi de l’existence humaine.”

O “caos teórico” continua a reinar no que se refere ao conceito de “poder”. Perante tudo o que o fenómeno tem de óbvio, temos tudo o que o conceito tem de obscuro. Para uns, poder significa opressão; para outros, é um elemento construtivo da comunicação. As respetivas noções jurídica, política e sociológica de poder contrapõem-se, irreconciliáveis. O poder é associado tanto à liberdade como à coerção. Para alguns, baseia-se na ação comum; para outros, mantém uma correlação com a luta. Alguns separam-no radicalmente da violência, enquanto, segundo outros, esta não é mais que uma forma intensificada de poder. Ora surge associado ao direito, ora à arbitrariedade. Tendo presente esta confusão teórica, é necessário descobrirmos um conceito dinâmico de poder, capaz de unificar em si mesmo as noções divergentes que se lhe referem. Trata-se de formular [...] uma forma fundamental de poder [...].

A fim de criar essa “forma fundamental de poder”, Han observa cinco critérios de análise: lógica, semântica, metafísica, política e ética do poder. São estes critérios que servirão de pontos de partida analítico-críticos para a nossa investigação comparatista da retórica do poder.

Relativamente à lógica do poder, percebemos que esta lógica tem que ver, necessariamente, com uma lógica impositiva e comportamental (humana), directamente relacionada com as hierarquias estabelecidas nos esquemas de poder. Começemos pela primeira definição que apontámos e o porquê de ser uma definição redutora: o poder enquanto coerção. Da mesma maneira que a liberdade não é apenas a ausência de coerção, o poder, enquanto sua componente ou contraposição, não é apenas a afirmação peremptória da coerção. De facto, o poder que melhor opera é aquele que se reveste de uma capa de secretismo e leva aqueles que estão submetidos ao poder a pronunciarem-se afirmativamente – sem se sentirem restringidos nem sob efeito coercivo – a favor de quem está no poder. Este foi um dos fundamentos das ditaduras. A ideia de “bem maior” e de “prestígio da nação” estava omnipresente nos discursos dos ditadores que, sem nunca obrigar nem coarctar declaradamente, mostravam a via *alternativa* – ou seja, disruptora em relação ao regime anterior – para se alcançar o triunfo “de todos”. É esta ideia de triunfo e de benefício colectivo a ganhar caso seguissem os passos propostos pelo chefe que motiva as massas a seguirem-no, voluntariamente⁷⁰. A coerção implica um “não” oculto num espírito contrariado, mas o

⁷⁰ Cf. José Gil (1995); António de Oliveira Salazar (1937-1959), *Discursos e Notas Políticas*, Coimbra Editora.

poder é mais eficaz quando é sub-reptício, criando uma “neutralização da vontade” (Han, 2017: 12) em quem domina, levando à ênfase do “sim” (Han, 2017: 12):

Há um sinal de poder superior quando o súbdito *quer* expressamente, por si mesmo, o que quer o soberano: quando o súbdito obedece à vontade do soberano *como se fosse a sua própria vontade* – ou até mesmo a *antecipa*. Bem vistas as coisas, aquilo que o súbdito faria *de todos os modos*, pode sublimá-lo, transformando-o em conteúdo da vontade do soberano, realizando-o sob a forma de um “sim” enfático endereçado ao soberano. É assim que, no meio do poder, o mesmo conteúdo da ação obtém uma forma diferente pelo facto de o súbdito afirmar o fazer do soberano ou o assimilar como se fosse o seu *próprio* fazer. Quer dizer, o poder é um *fenómeno de forma*. O aspeto decisivo é o de *como se motiva* uma ação. [...] A resposta a um poder superior não é a negativa interior, mas a afirmação enfática. [...] O poder como coerção consiste em impor decisões próprias *contra* a vontade do outro. Mostra um grau de intermediação muito reduzido. O eu e o outro comportam-se em termos antagónicos. O eu já não é recebido na *alma* do outro. Pelo contrário, o poder que não opera *contra* o projecto de ação do outro, mas *a partir dele*, contém um grau de intermediação muito maior. Um poder superior é um poder que configura o futuro do outro e não um poder que o bloqueia.

O poder assume-se, assim, como força sub-reptícia transfiguradora de vontades – o súbdito segue a mesma ideologia do soberano porque quer participar nela, não apenas de forma passiva, mas activamente. Tal acontece porque o detentor de poder opera os seus desígnios a partir da liberdade de que dispõe quem está submetido ao poder, e não a partir de um bloqueio. O bloqueio trava todas as vontades; a liberdade amplifica-as. O poder resulta melhor – de forma mais duradoura e eficaz – se ecoar em quem o recebe, e se o permitir desenvolver-se dentro desse eco, pensando, ao mesmo tempo, que está a desenvolver voz própria. Cria-se uma ilusão em relação à vontade própria (que na verdade nunca existiu), baseada na premissa da manipulação do outro através de diversas formas que, no caso das ditaduras, remetem à educação do indivíduo (*in latu sensu*: escolas, organizações juvenis, discursos, propaganda, cinema, imprensa facciosa, etc.).⁷¹ Nisto não se incluem, obviamente, as técnicas e formas de repressão – essas,

⁷¹ Também nos regimes democráticos a educação se faz por meio das instituições (escola, academia, comunicação social e cultural, políticas culturais). Aliás, as instituições têm um papel vital na formação do indivíduo e da comunidade, sendo esse um dos pilares da democracia. No entanto, para esta dissertação, tratamos o poder ditatorial, como já frisámos, que utiliza de forma insidiosa e perniciosa as funções institucionais que detém para bloquear o indivíduo e singularizar a voz popular, homogeneizando e minando a pluralidade e diversidade (que caracterizam e consolidam as democracias).

sim, coercivas, impositivas e violentas. O poder ditatorial opera dessa forma ambivalente: molda o seu domínio a partir do *outro*, como dissertava Han, e contra o *outro*, isto é, àquele que se lhe opõe, impõe formas coercivas de poder que passam pela supressão de liberdades individuais e colectivas, punições, censura, e tudo aquilo que constitui a repressão ditatorial.

Há uma “múltipla dialéctica do poder” (Han, 2017: 15) que importa ter em consideração, e que se aplica à dimensão de poder considerada para este estudo. Existe uma irradiação do poder de cima para baixo, chefiada pelo imperador-dinossauro ou pelo general patriarca, e também uma fragmentação desse poder, sobretudo na fase final de cada narrativa. Ao imperador-dinossauro é imposto um *fingimento* do poder depois do acidente na Câmara de Torturar Palavras (nas duas edições, embora com contextos diferentes, como leremos no capítulo II.2.1), associado às máscaras, estátuas e aos “espelhos ensinados” que replicam o chefe, não para enganar quem é governado, mas para iludir o próprio chefe, que assim se persuade da sua continuação no poder quando, na verdade, outros governam por ele. Ou seja, da fonte inicial do seu poder absoluto emergem outras pequenas fontes, “conduzindo a uma dispersão estrutural do poder.” (Han, 2017: 15) Em *El otoño del patriarca*, o poder do patriarca é algo disperso e fragmentado, uma múltipla representatividade que se replica nos sócias e duplos, mas paralelamente a isso, somos confrontados com exclamações do patriarca que reafirmam a sua posição de governante absoluto (García Márquez, 1978 [1975]: 36): “[...] y yo solo me basto y me sobro para seguir mandando [...] porque lo que soy yo no me pienso morir más, qué carajo, que se mueran los otros, decía [...]” ou ainda (idem: 37): “[...] pues los asuntos del estado se arreglaban solos, la patria andaba, él solo era el gobierno, y nadie entorpecía ni de palabra ni de obra los recursos de su voluntad, porque estaba tan solo en su gloria que ya no le quedaban ni enemigos [...]”. O poder do patriarca é um paradoxo: afirma-se como algo uno e indivisível ao mesmo tempo que se desfragmenta em cada réplica e duplo, dispersando-se de cada vez que o seu domínio é usurpado por forças externas.

Neste âmbito, a ideia de espaço liga-se ao conceito de poder, no sentido em que, quanto mais se amplifica o poder, maior é o espaço que ocupa (Han, 2017: 16): “O poder é um fenómeno da continuidade. Proporciona ao soberano um amplo *espacio para si mesmo*. Esta lógica do poder explica porque é que a perda total de poder se experimenta

como uma *perda absoluta de espaço*.” Tal é evidente nas duas obras, já que ambas as narrativas prefiguram o domínio do poder do imperador-dinossauro e do general patriarca como um domínio do espaço, ligado ao gabinete e Câmara de Torturar Palavras no primeiro caso, e à casa presidencial no segundo caso.

Em relação ao segundo critério, o da semântica do poder, este tem que ver, segundo Han, com a associação de sentido: “Ao contrário da violência pura, o poder pode associar-se a um sentido.” (Han, 2017: 35) Isto é, com o relacionamento que se pode estabelecer com a dialéctica do poder (Han, 2017: 35):

O sentido só surge quando a contigência ou a simples contiguidade [...] é estruturada por uma determinada figura. A, B e C só participam de um sentido quando se referem mutuamente de uma maneira ou de outra, quer dizer, quando se inscrevem numa configuração, num contexto, numa continuidade referencial que os remete para os outros. A, B e C tornam-se absurdos se a configuração que lhes confere coesão se desintegrar por completo.

Mas como se obtém esse sentido? O sentido do poder é obtido através da palavra, pois é a palavra o veredicto que valida e legitima o poder. Ou seja, amplifica-se o poder através do espaço, mas a sua legitimidade é validada pela palavra (Han, 2017: 37):

Toda a palavra é um veredicto. São os soberanos que determinam o sentido, o horizonte de sentido, ou seja, o “para onde e o para quê” das coisas. Criam uma continuidade de sentido, a partir da qual se interpretam as coisas. Para o soberano, esta continuidade de sentido seria ao mesmo tempo uma continuidade de si mesmo, em que ele se daria a divisa de si mesmo.

Isto articula-se com o que já havíamos citado em epígrafe, do sentido e da eloquência que são atribuídos ao poder, porquanto o poder articula o mundo e referencia os elementos que o compõem (Han, 2017: 38). Ou seja, a noção de verdade é indissociável deste fenómeno de poder, no molde em que se torna “um esboço ou um constructo que surge da vontade de poder”, mesmo que baseada numa falácia ou numa farsa. A verdade é uma construção do poder – apenas o poder legitima a verdade ou a validade das coisas, através do veredicto da palavra. Atentemos, porém, ao facto de nem todas as formas de poder serem formas de coerção (Han, 2017: 18), como vimos no início deste capítulo, ou seja, o poder é feito também de um consentimento (Weber

apud Han, 2017: 18), de uma aceitação voluntária que parte do receptor do poder, como uma força sub-reptícia transfiguradora da vontade.

Para aquele que se subjugua, esse poder – o não-coercivo, aquele que se baseia não na violência, mas na aceitação voluntária do veredicto da palavra – significa segurança e estabilidade, mas para o perpetrador do poder, o agente que dinamiza toda a dialética do poder, o poder é uma fonte de prazer. Neste aspecto, importa falarmos sobre o corpo enquanto fonte de significação do poder e veículo desse prazer. Michel Foucault teorizou sobre o assunto (sobretudo nas obras *Vigiar e Punir* (1987 [1975]) e *Microfísica do Poder*⁷²), tratando a noção de corpo sem a limitar ao corpo individual e pleno de sexualidade, incluindo o corpo social, ou, poderíamos dizer, as massas. O poder torna-se fonte de inibição ou libertação do corpo, e torna também o corpo *eloquente*, sem precisar de recorrer a leis ou a um esquema jurídico que o prefigure (Han, 2017: 44-45):

O poder forma um corpo sexual que fala e significa incansavelmente. A semântica do prazer sexual está conectada de múltiplos modos com a semântica do poder. O corpo nunca está nu. Mas, antes, sobrecarregado de significações que, segundo Foucault, são efeitos do poder. [...] Segundo Foucault, o esquema jurídico de poder – ou seja, a proibição do poder legislador, por um lado, e o sujeito obediente, por outro – não é capaz de descrever a “riqueza estratégica” e a “positividade do poder”. Foucault chama a atenção para uma forma de poder que não é possível captar através dos conceitos de lei, proibição ou de interdição, uma forma de poder que não opera inibindo nem reduzindo, mas engendrando. [...] Em vez de se limitar a erigir ou destruir bloqueios, o poder cria um sistema de relações, uma rede de comunicações, sobrecarregada de signos e de significações.

Este sistema ou rede pejada de signos e significações está latente na retórica de poder das obras do *corpus*. Ambas prefiguram um engendramento semiótico complexo no qual se ressignifica e subverte o poder dos ditadores. Também o corpo desfigurado ou teriomorfizado do poder participa neste engendramento. Além disso, o corpo dos que são castigados por um desvio ao poder dominante encarna uma mensagem, uma fonte de significação (Han, 2017: 45):

⁷² Foucault, Michel, *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Petrópolis: Vozes, 1987 [1975] in <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/centrocultural/foucault_vigiar_punir.pdf>, 30/10/2019, e *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 2007 (trad. Roberto Machado).

O sangue *significa*. Também o corpo do martirizado tem um carácter de signo. É uma ‘marca’, um monumento exortatório que *significa*. O poder do soberano fala por meio do corpo mutilado ou das cicatrizes que as torturas deixam no corpo. [...] E a tortura e o martírio são levados a cabo como um ritual, como uma *encenação* que trabalha com signos e símbolos.

O corpo dos castigados, martirizados e torturados é parte activa na *encenação* do poder. É, na verdade, o que a concretiza. Isto associa-se à *performance* de uma retórica de poder, que iremos analisar no subcapítulo III.3. Já Foucault havia reflectido sobre o suplício e o castigo em *Vigiar e Punir* (Foucault, 1987: 37):

Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função “purgar” o crime, não reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados. E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo.

Assim, o triunfo do ditador é tanto maior quanto mais ostentoso for o ritual do suplício. Mesmo que não seja pela forma de tortura, e já na forma do corpo mortal da vítima, quanto mais ostentação exhibir, mais triunfante e insondável parecerá o poder do déspota. Lemos isso quando o patriarca serve o general Rodrigo de Aguiar como refeição aos ministros, o que apela a dois sentidos: é um castigo *post-mortem* do traidor, uma espécie de “coroação” grotesca após a sua morte, e uma mensagem para os demais do que poderia acontecer se o traíssem, um *exemplo* (García Márquez, 1978 [1975]: 126-127). No caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, esse papel de significação do corpo torturado é atribuído à voz, o sangue é a voz, e o silenciamento da voz significa o silenciamento da vida – a morte ou o esquecimento. Tal é evidente quando o imperador-dinossauro executa a sua limpeza asséptica das palavras (Cardoso Pires, 1979: 100-101):

De quando em quando as nervuras da teia estremeciam, suspendendo uma gota metálica:

TINHA CAÍDO UMA PALAVRA.

[...] E de repente, se fosse caso disso, o Imperador saltava do seu poleiro dourado com uma agilidade assustadora e devorava-a. Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.

A última frase da citação revela o que pretendemos dizer: a palavra e o domínio sobre as palavras como forma de poder oblíquo sobre a realidade têm a função de aniquilar a vida. A vida como palavra opõe-se à morte ou silenciamento. Quando um mexilhão perde a voz, perde o seu (diminuto) espaço dentro do poder do dinossauro e *emudece*, isto é, cessa-se a sua existência. Aqui, a lei não é definida pela espada, mas pela palavra, ou melhor, pela *censura* (Han, 2017: 46): “O poder opera fazendo circular signos e noções. Não é a espada, mas o buril que intervém, escrevendo a lei. O poder não se exprime como violência imposta, mas como *certeza imposta*. Não pretende operar através do terror, mas através da razão.” Esta razão e esta ordem são estipuladas por normalizações – regulações do caos para a ordem. A ordem significa segurança, e para que se mantenha, corrigem-se os desvios que possam dirimir essa segurança. Como tal, todas e quaisquer formas de operar essas normalizações, de corrigir e regular o caos, prefiguram uma diversificação da linguagem do poder, isto é, excedem o registo das leis e regulam a palavra, o corpo, a vida e a morte dos súbditos (Han, 2017: 48):

A linguagem do poder é diversificada. Mais do que vulnerar, visa entrar na carne e no sangue. Mais do que com a espada, trabalha com normas ou normalizações. Foucault atribui ao poder disciplinar positividade – produtividade. É um poder que forma e estrutura o corpo. Gera novos movimentos, gestos e posturas que visem um determinado objetivo.

Assim, em *Dinossauro Excelentíssimo*, para evitar perder a voz, os mexilhões criam formas desviantes a esse buril do poder: refugiam-se nos “ditos venenosos”, provérbios ou frases irónicas, e no *pensar* (Cardoso Pires, 1979: 78):

Foi a partir desse momento que passaram a circular certos ditos venenosos que não faziam o menor sentido a não ser para os mexilhões. A cada instante nascia um mais maluco que o outro, alguns tão esparvoados que ficaram célebres logo ao primeiro dia, como aquele do «mais vale um rico na mão que dois pobres a voar» que não tardaria a ser proibido. Também era o que faltava que não fosse.

Esta diversificação da linguagem torna o poder eloquente (Han, 2017: 52): “O poder nunca é puro nem está nunca nu. Em contrapartida, é eloquente.” Mas essa nudez

não é só negada com a roupagem da palavra. São as máscaras, as estátuas e os espelhos que a adornam, que a moldam para que se adapte segundo o espaço e o tempo que se pretende intermediar.

O poder pretende oferecer uma narrativa alternativa, e ajusta a sua eloquência consoante aquele que o recebe. Tal é mais evidente na propaganda política e retórica discursiva dos chefes de Estado: as palavras conduzem as massas como fazia o flautista de Hamelin com a sua música que encaminhava os ratos para a morte. As palavras não predizem o terror, a tortura nem a censura, mas a glória colectiva, o “prestígio da nação”. Nem a censura, nem os campos de trabalhos forçados, nem a tortura ou perseguição entram no discurso *eloquente* do poder – pelo menos, não na sua literalidade. Não são temas do discurso do poder, mas aquilo que, em termos práticos, o sustenta. São a base da sua instrumentalização por aquele (ou aqueles) que dominam. Se o discurso do poder é a sua teoria eloquente, a censura, tortura e meios de violência e silenciamento são a sua prática silenciosa. Esta dialéctica entre palavra e silêncio, ou melhor, palavra e mudez – visto que o silêncio é forçado sobre o *outro* – são evidentes nas duas obras do nosso *corpus*. Aliás, logo nas primeiras páginas da edição de 1972 de *Dinossauro Excelentíssimo* lemos (Cardoso Pires, 1972: 12): “Saber & Autoridade era o seu lema; sua arma o Silêncio. E sendo assim, tão orientado, é de admirar que tenha atingido o poder que atingiu?” A arma é a palavra, impondo o silêncio ao *outro*.

Ademais, a eficiência deste poder sobre a palavra e imposição do silêncio ao *outro* aumenta a partir do momento em que os que são dominados pelo poder revertem o seu comportamento desviante para a normalização automática, impensada, irreflectida (Han, 2017: 57):

O poder alcança um grau acrescido de estabilidade quando se apresenta como um “se” impessoal, quando se inscreve na quotidianidade. O que aumenta a sua eficácia não é a coerção, mas o automatismo do habitual. Um poder absoluto seria um poder que nunca se manifestasse, que nunca se sinalizasse a si mesmo, mas que se fundisse inteiramente no óbvio. *O poder brilha pela sua ausência.*

Tal cria uma ligação directa com ambas as figuras de ditador que examinamos nesta dissertação: tanto o imperador-dinossauro como o general patriarca *brilham pela ausência*, para usar a expressão de Han. Tirando a aparição pública do “Discurso do dia

D⁷³ do imperador-dinossauro, as restantes personagens, mexilhões, camponeses, morcegos, beatas, dê-erres só o conhecem pelas efigies das moedas, notas, estátuas e outras formas de *representação* do seu poder. Na edição de 1972 de *Dinossauro Excelentíssimo*, lemos, logo nas páginas de abertura (Cardoso Pires, 1972: 12):

Teria tido infância? Mistério: neste ponto os cronistas tropeçam no aparo e saltam uns anos. Limitam-se a afirmar que já em criança tinha a marca inconfundível dos chefes, como mais tarde se havia de provar quando o Reino apareceu assinado de ponta a ponta com o nome dele:

Avenida Dinossauro Primeiro
Casino Dinossauro
Banco do Reino/moeda-ouro/Dinnosaurus Imp.
Aeroporto do Imperador
Real Academia Dinossaura
Dinossauro Futebol Clube
Edifício Dinossauro
Bacalhau à Mestre Imperador
Correios do Reino/selo comemorativo/Dinossauro Primeiro, Pai da Pátria
Fado Imperador, consumo obrigatório
Dinossauro há só um» (provérbio corrente).⁷⁴

O mesmo acontece com o general-patriarca, que poucas vezes se mostra às multidões, seja no seu “balcón presidencial” ou “balcón de los discursos legendarios”, seja dentro do carro presidencial acenando com a sua luva branca, mas que, quando o faz, tem um efeito tranquilizador sobre quem o vê (García Márquez, 1978 [1975]: 105):

[...] y antes de que pudiera evadirse sintió el clamor unánime que se le metió en las entrañas como un viento de mala mar, que viva el macho, pues desde el primer día de su régimen conoció el desamparo de ser visto por toda una ciudad al mismo tiempo, se le petrificaron las palabras, comprendió en un destello de lucidez mortal que no tenía valor ni lo tendría jamás para asomarse de cuerpo

⁷³ A referência ao “Dia D” cria um jogo semiótico com o Desembarque na Normandia a 6 de Junho de 1944, prenúncio do fim da Segunda Guerra Mundial, segundo algumas teses historiográficas. Também foi esse o prenúncio do fim do Dinossauro, o momento imediatamente anterior a quando o Dinossauro “prescindiu” dos homens e se voltou às “galáxias” (Cardoso Pires, 1972: 55): “Até que no dia D (**D** de **Dia** e de **Discurso**, observe-se) aconteceu a viragem que ninguém esperava.” A negrito no original. Cf. subcapítulo II.2.1.

⁷⁴ Na edição de 1979, a mesma frase é substituída por (Cardoso Pires, 1979: 58): “Mistério, neste ponto mesmo os cronistas mais cautelosos tropeçam no aparo e vão estatelar-se na História, uns anos mais adiante. À falta de melhor põem-se a escrever *Saber e Autoridade, Saber e Autoridade, Dinossauro*, copiando o lema imperial gravado nas moedas, nas placas de rua e nos edifícios, e assim apuram a caligrafia.”

entero al abismo de las muchedumbres, de modo que en la Plaza de Armas sólo percibimos la imagen efímera de siempre, el celaje de un anciano inasible vestido de lienzo que impartió una bendición silenciosa desde el balcón presidencial y desapareció al instante, pero aquella visión fugaz nos bastaba para sustentar la confianza de que él estaba ahí, velando nuestra vigilia y nuestro sueño bajo los tamarindos históricos de la mansión de los suburbios, [...]

As aparições pontuais do chefe asseguram e tranquilizam as multidões, que intuem o exercício do poder como algo que tem de acontecer distante da sua realidade. Tal irá desembocar na divinização do ditador, algo que é explorado no arquétipo do ditador, dentro do subgênero das “novelas de dictadura y dictador” que trataremos no seguinte capítulo.

Há, assim, o entendimento de dois planos: um plano inferior, o dos governados, e o plano superior, o do chefe, num esquema hierárquico típico. O segundo impõe obediência ao primeiro, mas uma obediência, como temos vindo a examinar, sustentada pela afirmação do poder, pela continuidade do mesmo, inscrita numa *quotidianeidade* em nome de um bem maior, e não pela imposição coerciva.

Subjaz aqui uma ideia de parentalidade nesta noção do poder que funciona como automatismo do habitual: o chefe do poder é o mestre e também o “pai do povo” que guia, conduz, promete a segurança e estabilidade, o tal “automatismo do habitual”, a “quotidianeidade” de que nos fala Han. O poder que compreendemos nas obras do nosso *corpus* de análise não é um poder impessoal, como postulam Heidegger e Foucault, mas um poder paternal, no sentido em que os ditadores são apresentados como “pais da pátria”, “cuidadores”, “orientadores” do povo, como se os chefes de poder *cuidassem* a sociedade sobre a qual *dominam*. Comprovamos isso em *Dinossauro Excelentíssimo* (Cardoso Pires, 1972: 12): “Correios do Reino/selo comemorativo/Dinossauro Primeiro, Pai da Pátria”; e no caso de *El otoño del patriarca*, essa noção está desde logo presente no título (o patriarca de todos), ou ainda (García Márquez, 1978 [1975]: 50): “[...] pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas, que amaba a los niños y a las golondrinas [...]”. Esta ideia de família é omnipresente na representação pictórica do chefe de poder como “pai de todos” nos cartazes de propaganda e nos discursos de poder.

Deste poder paternal e, concomitantemente, distante – como a figura de Deus – resulta evidente o fascínio pela figura do poder, articulada com a noção de culto do chefe, algo que explicaremos adiante.

O terceiro critério de análise do poder conforme estipulado por Han é relativo à metafísica do poder, ao poder como espiritualidade e “jogo de perpetuação” (Han, 2017: 60), que estabelece a tal continuidade que temos vindo a analisar (Han, 2017: 61): “O poder significa, pelo contrário, recuperar-se a *si mesmo* no outro – quer dizer, ser livre.” Ou seja, quando não existe essa recuperação de si no *outro*, quando não se origina um reflexo da vontade do *eu* no *outro*, o poder cessa o seu fluxo de continuidade.

Assim, quando o imperador-dinossauro decide prescindir dos homens e voltar-se para a depuração da palavra na Câmara de Torturar Palavras, isolado no seu gabinete; e quando o general patriarca se alheia do exercício do poder na ocasião em que aparece Leticia, e depois, José Ignacio Saénz de la Barra, a primeira exercendo o seu poder como dispersão do património nacional (quando decide devolver os territórios à Igreja e substitui uma caterva de leis sem o conhecimento do patriarca), e o segundo exercendo uma prática de poder brutal e repressiva, tornando-se ele próprio a representação da repressão e da tortura na fase final do regime⁷⁵ – estão, a partir do momento em que prescindem e se alheiam do exercício de poder público, a permitir que esse mesmo poder se quebre e se dissolva *voluntariamente*. Não há mais vontade de poder, e como tal, o poder nunca poderia perpetuar-se para além de si, para usar a expressão de Han, inspirada em Heidegger e em Nietzsche (Han, 2017: 60):

Heidegger regressa, uma e outra vez, às palavras de Nietzsche: “O que o homem quer, o que toda a menor parte de um organismo vivo quer, é um mais poder.” O traço fundamental do poder é “ir além de si”. Mas, indo além de si, o sujeito do poder não se abandona nem se perde. Ir além de si – e tal é o *modo de proceder do poder* – é, ao mesmo tempo, *ir consigo*. Esta unidade de “além de si” e de “consigo” alarga o *espaço do si mesmo* [...].

⁷⁵ No caso de *El otoño del patriarca*, a continuidade do poder é também exercida pela figura do duplo Patricio Aragonés, mas aí o poder não se dispersa da mesma forma, não chega a ser um poder fragmentado, uma vez que perpetua a aura de imortalidade e a ubiquidade do poder do patriarca: ou seja, alarga o espaço de poder, sem interromper o seu fluxo de continuidade. No caso de Rodrigo de Aguilar, ambas as coisas ocorrem: há uma primeira fase na qual Rodrigo de Aguilar substitui o patriarca nas questões de Estado, uma continuidade do poder, não obstante o patriarca aperceber-se do seu ardil e da traição do seu compadre, assassinando-o depois. O poder do patriarca acaba por prevalecer, quando serve Rodrigo de Aguilar como refeição aos seus ministros, como vimos nas páginas anteriores.

E acrescenta (idem, 63): “O poder é capacidade do si mesmo de se recuperar no outro. Trata-se de uma capacidade que não é exclusiva do homem. Hegel eleva-a a princípio da vida em geral”, o que se relaciona com o princípio da homeostasia que afluímos.

Ainda sobre a amplificação do espaço, o filósofo sul-coreano, mais adiante, explica que este “ir consigo” “alargando o espaço de si mesmo” implica, posteriormente, um “regresso a si” e que é por esse regresso que se mede a liberdade do indivíduo. Han argumenta que esta ipseidade faz parte do fenómeno do poder, ou seja, que (Han, 2017: 68): “O poder é um fenómeno de interioridade e subjectividade”, e que não tem de se operar através da violência. Tal vai ao encontro do que Hegel defendia, que a interioridade do sujeito é feita de (Han, 2017: 68) “[...] uma *interiorização do exterior*. Por conseguinte, o mundo não se afoga numa interioridade que lhe é alheia, mas *assimila-se a si mesmo* transformando-se num espaço interior.” Edmund Husserl partiu das reflexões de Hegel para elaborar o seu pensamento fenomenológico e o conceito do *Lebenswelt*: a partir do meio, ou do contexto, o indivíduo recolhe as suas experiências e pensamentos, assimilando-se, reproduzindo-se. Não haveria indivíduo sem contexto que o envolvesse, da mesma forma que o contexto passaria apenas a ser uma entidade abstracta caso ninguém houvesse para o apreender.⁷⁶ O que esta metafísica do poder implica é que a ipseidade associada ao poder tem que ver com uma auto-afirmação, com a (Han, 2017: 70) “[...] capacidade do ser vivo não se perder *a si mesmo*, apesar da multiplicidade dos seus modos de implicação no que é diferente dele, e de continuar *a si mesmo* através de tensões negativas [...]”, não querendo dizer que tenha de oprimir o *outro* para o fazer.

Poderíamos extrapolar que, no “jogo do poder” ou “dialéctica do poder”, como Han lhe chama, a liberdade individual implica que a vontade do *eu* esteja no início e no fim do ciclo. Quando não existe esta vontade – ou possibilidade – do *eu* no fim, o poder repressivo toma lugar. O *eu* deixa de ser *eu* para passar a ser *nós*: país, nação, povo, etc..

⁷⁶ Cf. Manfred Sommer (1990), *Lebenswelt und Zeitbewusstsein*, Frankfurt am Main: Surhkamp, pp. 59-90; Husserl, Edmund (1989), *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa: Edições 70 (a partir do Volume II da *Husserliana – Die Idee der Phänomenologie*, 1973 [1950]).

Assim, um regime de poder que tenha por base as liberdades individuais (como as democracias) assume que o *eu*, o indivíduo, constitua o início e o fim da continuidade do poder – e daí a importância do voto, por exemplo. O pensamento activo (o *pensar*) tem origem num indivíduo livre, que apreende o objecto e faz essa interiorização do exterior, numa “ida e volta” a si mesmo (Hegel *apud* Han, 2017: 67): “É, sobretudo, pensar que torna o espírito livre: «Ou seja: o último vértice da interioridade é o pensar. O homem não é livre quando não pensa, porque, então, comporta-se em função de outro.»”

Não é, porém, sobre esse tipo de poder, nem o poder subjacente nas relações sociais ou amorosas, também analisadas por Han, que pensamos neste estudo. É sobre o poder contínuo do *eu* em relação a um *nós*, sendo que a figura de intermediação desse poder é o ditador. O ditador inicia um discurso novo, uma palavra nova, e impõe o silêncio daqueles que domina *voluntariamente*. Quem o seguirá compreenderá o silêncio não como imposição, mas como necessidade *óbvia*, em nome do bem maior.

Há, contudo, outra questão a sopesar aqui: onde se situa o indivíduo num regime de poder absoluto, despota ou totalitário? Na verdade, *não há* indivíduo – há grupos, ou massas. Os regimes de poder totalitário não concretizam a sua dialéctica do poder tendo em vista as necessidades do indivíduo, mas de um todo. Tanto a retórica como a propaganda de regimes ditatoriais (como o nacional-socialista, o soviético, o fascista, o franquista e o salazarista)⁷⁷ centram o seu *logos* na convicção inabalável de exclusão ou

⁷⁷ Consideramos todos os regimes enumerados como regimes ditatoriais que tiveram práticas totalitárias, embora estejamos cientes que tal não é unânime entre os filósofos e historiadores que se debruçaram sobre este tema. Hannah Arendt, em *As Origens do Totalitarismo*, por exemplo, considera que em Portugal e Espanha não houve regimes totalitários, distinguindo os “governos totalitários” (nacional-socialista e soviético – sendo que em relação a este último esta categorização também não é consensual) dos “movimentos totalitários” (fascista e outros): “Depois da I Guerra Mundial, uma onda antidemocrática e pró-ditatorial de movimentos totalitários e semi-totalitários varreu a Europa: da Itália disseminaram-se movimentos fascistas para quase todos os países da Europa central e oriental (os checos – mas não os eslovacos – foram uma das raras excepções); contudo nem mesmo Mussolini, embora useiro da expressão «Estado totalitário» tentou estabelecer um regime inteiramente totalitário, contentando-se com a ditadura unipartidária. Ditaduras não totalitárias semelhantes surgiram, antes da II Guerra Mundial, na Roménia, Polónia, nos Estados bálticos (Lituânia e Letónia), na Hungria, em Portugal, e mais tarde, em Espanha” (Arendt, 2016 [1951]: 409-410). Löff disserta sobre esta problemática, e entende que simplesmente denominar os regimes salazarista e franquista como regimes autoritários é metodologicamente impreciso e ineficaz: “A generalidade dos estudiosos que os tomam como verdadeiros modelos ideais rejeitam uma caracterização fascista, e mais ainda totalitária, dos dois regimes ibéricos em questão, categorizando-os simplesmente como autoritários, um conceito *attrappe-tout*, com

liquidação daqueles que não perfilham o ideal colectivo proposto (e mais tarde, imposto) por quem está no poder. Mas quem são as massas? Hannah Arendt sintetiza e define (Arendt, 2016 [1951]: 413):

As massas não se unem pela consciência de interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objectivos determinados, limitados e atingíveis. O termo «massa» só se aplica quando lidamos com pessoas que simplesmente devido ao seu número ou à sua indiferença ou a uma mistura de ambos não se podem integrar numa organização profissional ou sindicato de trabalhadores. Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto.

As massas anulam o indivíduo, exactamente porque não constituem um núcleo de pensamento activo. Só o indivíduo pode pensar por si próprio, em articulação com grupos ou independente, mas apenas exercendo o tal caminho de “ida e volta” a si mesmo, interiorizando o exterior, como vimos anteriormente. Daí conseguirá assimilar o que é do *outro* em si, e assim, “alargar o espaço de si mesmo”, para usar a expressão de Han. As massas reduzem o espaço a uma figura centrípeta: o ditador.

Aqui a propaganda é o principal meio para apelar às massas, e adrede trabalha todas as vias, interna e externamente, para almejar os resultados pretendidos pelos que ambicionam o poder. Por exemplo, os membros do NSDAP (**N**ationalsozialistische **D**eutsche **A**rbeiter**p**artei – Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães) tinham um treino retórico intensivo assim que entravam no partido, tendo sido Adolf Hitler e Joseph Goebbels os principais impulsionadores. Além da formação propriamente dita (que incluía as técnicas orais e escritas de Retórica), publicações periódicas sob constante actualização eram passadas e formalizadas como parte do treino retórico que os membros tinham de levar a cabo. Aliás, quando Adolf Hitler entra para o NSDAP (na altura designado como Partidos dos Trabalhadores Alemães: DAP – Deutsche Arbeiter Partei) em 1919, a sua primeira função é encarregar-se da propaganda do partido. Quando foi eleito dirigente do partido em 1921, intensificou a

a mesma falta de espessura e rigor conceptual quanto habitualmente se atribui à utilização comum do adjectivo fascista no âmbito da discussão puramente política.” (Loff, 2010: 450). Disto falaremos adiante.

propaganda no jornal do NSDAP, o *Völkischer Beobachter* (*O Observador do Povo*, em vigor desde 1920), e em discursos cada vez mais enérgicos.

A Gestão de Propaganda do Reich era uma secção dentro do Ministério da Propaganda alemão que tratava da propaganda interna, ou seja, além da propaganda social feita para divulgação do ideário nazi nas ruas, paredes, jornais, cinema, rádio, etc., havia a propaganda interna, que consistia num conjunto de mecanismos (publicações como revistas, manuais, livros de orientação, reuniões, oficinas diversas) que possibilitavam um aperfeiçoamento incessante das qualidades de oratória e retórica, além do constante acompanhamento das “conquistas” do NSDAP em várias áreas. A nenhum membro era permitido estar alheio ao que se passava dentro do partido: a prática era constante, e a informação e comunicação as principais “armas” para a exercer. Dagny Guhr e Joachim Knappe explicitam ainda (Guhr e Knappe *in* Fix, Gardt & Knappe, 2008: 467)⁷⁸:

Na ditadura de Hitler, a retórica era parte integrante da comunicação política do Estado. A partir de 1931, os retóricos e oradores estruturavam-se hierarquicamente no partido nacional-socialista alemão [...]. Após a reorganização do partido em 1934, todos os deputados, ministros e governadores se tornam oradores do *Reich*, fazendo parte da hierarquia: *reich*, região, distrito, cidade, etc. A estes juntavam-se os que tinham determinadas pastas a seu encargo como agricultura, economia, função pública [...].⁷⁹

O essencial era não permitir que deixasse de haver investimento, do partido e do indivíduo, nesse projecto comum que era a reconstrução do império alemão segundo a divisa nacional-socialista. O que unia esse projecto comum era a palavra.

Não foi apenas Adolf Hitler ou as principais figuras do NSDAP que se destacaram no domínio da retórica e oratória – nos discursos e debates municipais havia também

⁷⁸ Artigo de Dagny Guhr e Joachim Knappe, incluído na publicação citada, intitulado “Rhetorische Praxis in Deutschland vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart”, pp. 463-488.

⁷⁹ A tradução é nossa. Eis o original: „In der Hitler-Diktatur war das Rednerwesen Sache der gleichgeschalteten Kommunikationspolitik des Staates. Der Rednerstab war im nationalsozialistischen Staat hierarchisch gegliedert, bereits ab 1931 wurden Reichs-, Gau- und Bezirksredner unterschieden, wobei allein die Reichsredner direkt der Reichspropagandaleitung (RPL) unterstanden (Strobl 1977, 57 f.). Mit der Reorganisation im Jahre 1934 wurden die Gauleiter, Reichsminister, Reichsstatthalter und Minister der Länder automatisch zu Reichsrednern, in der Hierarchie folgten dann die Stoßtruppredner, Stoßtruppredneranwärter, die Gauredner, die Kreisredner – vorher Bezirksredner. Hinzu kamen die Fachredner, die sich auf spezielle Themen wie Landwirtschaft, Wirtschaft, Beamte, Wehrpolitik, Betriebszellenorganisation oder Kriegsgeschädigte konzentrierten (Grieswelle 1972, 32). „

discursos e manifestos oratórios que proclamavam a união contra o “inimigo”, em nome do “bem comum”. De qualquer forma, é a oratória de Hitler a que tem sido mais estudada, e por isso a referenciamos aqui: Hitler era um orador talentoso, de boa memória e capacidades analíticas, intuindo o tipo de público que tinha diante de si. De acordo com Ulonska e Griswelle, entre outros (*apud* Guhr e Knape *in* Fix, Gardt, Knape, 2008: 477) que examinam os discursos de Hitler, Goebbels e outras figuras de proa do NSDAP até 1933, há uma série de características a apontar.

Relativamente aos discursos de Hitler, estes autores verificaram que há uma estrutura constante e coesa: o discurso começa com uma descrição da situação geral, um *peroratio*, na qual Hitler, falando de si mesmo, nega peremptoriamente as condições existentes, a fim de desencadear medo e preocupação entre os ouvintes. Segue-se um período de difamação de determinados grupos ou pessoas, em que o ódio, repulsa e raiva são provocados no público – são usadas a provocação, o ridículo e o riso ou zombaria. No final, o sentimento colectivo de um *nós* criado durante o período de difamação é amplificado para uma “visão da comunidade numa Alemanha próspera e forte” (Ulonska e Griswelle *apud* Guhr e Knape *in* Fix, Gardt, Knape, 2008: 477). Hipérboles, palavras fortemente emotivas ou com uma conotação religiosa e a criação de oposições entre *nós* e o *inimigo* eram algumas das estratégias verbais, assim como diálogos fingidos com um interlocutor-fantasma, com perguntas e respostas, e frases-chavão, tipo *slogans* ou aforismos, que ficassem no ouvido do público e pudessem ser replicados⁸⁰. Hitler não falava às massas como se as infantilizasse, pelo contrário,

⁸⁰ A citação de onde retirámos esta informação é do mesmo artigo, mas não está traduzida na sua totalidade no corpo de texto, excepto quando assinalado com referência. Ainda assim, em nome do rigor, eis a original (Guhr e Knape *in* Fix, Gardt e Knape, 2008: 478): “Hitlers Talent als Redner besteht nach aktuellem Kenntnisstand vor allem darin, „neben der rhetorischen Begabung und einem guten Gedächtnis auch analytische Fähigkeiten, das Talent zu gekonnter Vereinfachung und Zuspitzung sowie zur intuitiven Produktion rauschhafter Stimmungen besessen zu haben“ (Van Laak 2004, 156). Der Aufbau von Hitlers Reden ist laut (Ulonska 1997, 10), der die Reden bis 1933 untersucht, gleichbleibend: Die Rede beginnt mit der Schilderung der allgemeinen Notlage, um Angst und Sorge bei den Zuhörern auszulösen. Dann folgt eine Phase der Diffamierung, in der Hass, Abscheu, Widerwillen, Ärger und Zorn erzeugt werden. Am Ende wird das in der zweiten Phase erzeugte Wir-Gefühl in eine „Vision der Volksgemeinschaft in einem blühenden, starken Deutschland“ (Ulonska 1997, 10) gesteigert, die durch die Peroratio, in der Hitler von sich selbst spricht, direkt mit ihm als Führer verbunden wird. Die Strategie der ersten Phase ist dabei die der Negation, wobei sich Hitler gegen die bestehenden Verhältnisse wendet (Grieswelle 1972, 64). Hinzu kommt, so (Grieswelle 1972), der sich ebenfalls auf die Reden bis 1933 konzentriert, die Diffamierung bestimmter Personen oder Personengruppen, die mit der bestehenden Notlage in Verbindung gebracht

segundo estes autores, procurava reerguê-las politicamente, *incluí-las*, e para isso citava autores como se fossem autoridades ideológicas, que legitimavam o seu discurso, procurando credibilizá-lo intelectualmente: Nietzsche, Schopenhauer, Voltaire, Rousseau ou Bismarck, entre muitos outros.⁸¹

Apesar de geográfica e tematicamente distante do que estudamos aqui, fazemos menção a estes estudos sobre a retórica de Hitler e estratégias do seu partido para sublinhar que a retórica e oratória políticas e a arte literária recorrem, bastas vezes, a semelhantes meios para veicular uma ideologia de poder e autoridade que se pretende. No caso das obras que estudamos, esse tipo de linguagem é revertido, subvertido e ressemantizado no contexto do poder: da voz do ditador se fabrica a subversão e a rejeição à norma imposta.

Também José Gil, no seu ensaio *Salazar: a Retórica da Invisibilidade* (1995), elabora uma reflexão cuidada sobre a formulação discursiva e retórica que Salazar, um “mau orador”, imprimia aos seus discursos, uma formulação mais próxima da palavra escrita do que da oralidade explosiva utilizada por Adolf Hitler e Benito Mussolini. Tal coaduna-se com o culto do chefe desta figura de poder, “um culto sem culto”. De facto, a partir de uma reflexão sobre os discursos de Salazar, o pensador português desenvolve que a sua retórica se caracterizava por uma “não-retórica”, isto é, que pretendia

werden. Hitler verwendete hierfür provokante Fragestellungen oder Hohn, Spott und Häme (Grieswelle 1972, 149; Beck 2001, 19 26) und verstand sich dabei immer auch auf besondere prosodische und interaktionale Akzentuierungen (Schnauber 1972; Beck 2001). Stilistisch sind besonders Figuren zur Emotionssteuerung wie Hyperbel, Geminatio, Klimax, zusammen mit emotionsbehafteten oder religiös aufgeladenen Wörtern und der Aufbau von Freund-Feind-Gegensätzen kennzeichnend (Klein 2003, 1503 f.), auch die Wiederholung von Gedanken, Bildern oder Slogans (Grieswelle 1972, 149). Die verwendeten Metaphern entstammten häufig dem militärischen Bereich (Grieswelle 1972, 151). Mittel wie der fingierte Dialog mit Frage und Antwort oder die Darlegung der gegnerischen Position in indirekter Rede erzeugten eine scheinbare Dialogizität der Rede und dienen gleichzeitig der antithetischen Gegenüberstellung (Grieswelle 1972, 158 f.). Als Autoritäten werden häufig Clausewitz, Nietzsche, Schopenhauer, Chamberlain, Treitschke, Mommsen, Voltaire, Rousseau, Fichte, Friedrich der Große oder Bismarck angeführt, womit Hitler an die „Halbbildung“ (Grieswelle 1972, 173) seines Publikums anknüpft.”

⁸¹ E por isso é que alguns destes autores ficaram conotados com o regime nazi, e ainda hoje, o seu pensamento é erroneamente apontado como fundamentação teórica da ideologia perfilhada pelo NSDAP. A figura do *Übermensch*, o Super-homem, de *Assim Falou Zaratustra* (*Also Sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885) de Friedrich Nietzsche, é um exemplo, tendo sido usada pelo regime nazi, em todas as suas linguagens e plataformas – discursos, filmes, propaganda em geral – para acentuar a superioridade do “alemão ariano” como o único e verdadeiro *Übermensch*, o modelo para a “depuração da raça”, baseado também na eugenia de Platão, segundo a *biopolítica* usada pelo regime nacional-socialista.

subverter o conceito de Retórica conforme havia sido tratado mais acentuadamente a partir de Oitocentos, como observámos (subcapítulos I.2.2. e I.2.3).

Entendia Salazar que a Retórica tornava o discurso oco, sem valor de verdade. O seu objectivo passou, pois, por imprimir um carácter de verdade e de pedagogia aos discursos de poder, em contraste com aquilo que era considerado a retórica republicana antecedente ao golpe de Estado de 28 de Maio de 1926 (e a partir do qual se instaura uma ditadura militar em Portugal) (Gil, 1995: 7-8):

Poderíamos mostrar que, por exemplo, segundo Salazar, as causas profundas da anarquia reinante antes do golpe de Estado de 28 de Maio de 1926 se encontravam na retórica republicana. [...] Assim se conduziu o País ao declínio, impedindo qualquer espécie de consenso, esboroando o poder, paralisando a acção do Governo – isto, porque a retórica da vida parlamentar era enganadora, hipócrita, demagógica, [...]. Daqui decorre, logicamente, que mudando de retórica, adoptando uma que se oponha de forma radical aos vícios e defeitos denunciados, se usufruiria de um poderoso meio de reerguer o País. Foi o que fez Salazar. Assim, o seu discurso será um discurso de verdade que se revelará, ao mesmo tempo, um discurso pedagógico: uma retórica de verdade, uma retórica sem retórica destinada a transformar os homens.

Salazar, ao despedir toda a componente “decorativa” da retórica, subjugando-a a um ideal de “verdade” e de “interesse para o País”, estaria a fundar uma nova retórica – uma retórica que recusa a farsa das palavras para se tornar, ela própria, *a palavra*. O estadista fá-lo pensando ao contrário: em vez de acentuar as técnicas da oratória, formulando a palavra para ser dita e ouvida, acentua e desenvolve as técnicas da retórica escrita. A retórica de Salazar é pensada para a escrita, burilada para ser lida, e não como parte de uma *performance* de um discurso político ressonante, que energize as paixões de quem o ouve contra um inimigo a combater com vista à restauração do prestígio pátrio (Gil, 1995: 8-14). Não, trata-se de uma retórica fria, calculada, de ensinamento e pedagogia, “mostrando o caminho”, como um mestre experiente nos assuntos de Estado, que ensina quem o ouve a investir no projecto de um “Estado Novo”, como veremos na Constituição de 1933 (quase inteiramente redigida por Salazar).

Salazar não se considera um orador, mas um “porta-voz do povo” (Gil, 1995: 12), um pensador da palavra com um (Gil, 1995: 12) “alcance político concreto”. De facto, a tal “retórica sem retórica” (Gil, 1995: 8):

[...] não rejeita toda a retórica. Preconizando uma retórica da verdade, ele, no entanto, considera a sua, aquela que pratica, muito inferior ao que diz visar. Porquê? Porque não possui o dom da oratória, esse poder inato do grande orador [...]. [...] Mesmo tendo em conta a sua habitual falsa modéstia, esta avaliação da sua própria pessoa corresponde à realidade: Salazar não é um orador. Não possuindo o dom da palavra, a sua retórica ver-se-á submetida de imediato a um constrangimento fundamental: os seus discursos serão previamente escritos e destinados a ser lidos.

Todavia, para Salazar, tal não é desvantajoso, muito pelo contrário. O próprio o afirma nos seus discursos⁸², entendendo que a leitura molda o discurso político de forma mais pedagógica e instrutiva, mais próxima da verdade que pretende transmitir (Gil, 1995: 9): “As lacunas [...] transformam-se em vantagens: os seus discursos ganham em inteligibilidade, força de persuasão, durabilidade de influência.”

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, este aspecto é subvertido, pois a fábula aproxima-se mais de uma história oral, contada por um narrador à Ritinha, do que da sua forma escrita. A vivacidade do discurso e linguagem onomatopaica e exclamativa configuram uma oralidade evidente: quando lemos a fábula, aproximamo-nos mais do acto de ouvir do que do acto de ler⁸³.

A “profundidade” e a “durabilidade de influência” que Salazar pretendia transmitir nos seus discursos tinham que ver com a tal verdade que apregoava, fundada na ideia de racionalidade e clareza do enunciado (Gil, 1995: 11). Era essa clareza e racionalidade, longe dos efeitos retóricos dos discursos de Hitler, Mussolini e outros, que Salazar adoptava no intuito de alcançar a “convicção dos corações” (Gil, 1995: 11-12):

Lembre-mo-nos que os discursos de Salazar são frios e secos, pobres de imagens, metáfora e símbolos; são descritivos e racionais. No entender do filósofo, Salazar “possuía a intuição de um método pessoal mais insidioso para atingir o “fundo” da consciência” do seu público: o método de comunicação com o seu inconsciente. Salazar considera que, apesar da falta de instrução, o povo o compreende – e isto porque o povo possui o dom de captar o essencial. [...] O povo possui uma sabedoria que vai de encontro ao [sic] seu porta-voz, Salazar, como a si próprio se considera.

⁸² Gil (1995) *Apud* António de Oliveira Salazar (1943), *Discursos*, I, Coimbra Editora, p. XLVI-LI. Cf. António de Oliveira Salazar (1937-1959), *Discursos e Notas Políticas*, Coimbra Editora.

⁸³ Vd. Anexo 2.7.

O “método de comunicação com o seu inconsciente” articulado com a ideia de que o “povo o compreende” demarca uma fundação arquetípica que está na génese do que será uma mitografia do Estado Novo, tal como Fernando Rosas (2001) desenvolve⁸⁴. O historiador sistematiza a constituição do indivíduo e da sociedade do Estado Novo português em sete mitos fundamentais: o *mito palingenético*, relativo ao recomeço e regeneração da nação como unidade coesa; o *mito central da essência ontológica do regime*, relacionado com o novo nacionalismo e o (Rosas, 2001: 1034) “retomar do verdadeiro e genuíno curso da história pátria” (Rosas, 2001: 1034): “O célebre *slogan* «Tudo pela Nação, nada contra a Nação» resume, no essencial, este mito providencialista.” O terceiro mito é o *mito imperial*, herdado do republicanismo, cujo propósito assentava na divisa “colonizar e evangelizar”; o *mito da ruralidade*, porquanto entende Portugal como um país rural no qual se depuram as “verdadeiras qualidades da raça” (idem, ibidem), sendo que a ruralidade é, claro, uma virtude, relacionada com o quinto mito, o *mito da pobreza honrada*. O sexto mito é o *mito da ordem corporativa* “como expressão da ordem natural das coisas” (Rosas, 2001: 1035), que idealiza uma ordem, hierarquia e autoridade nacional como modelo social e institucional intemporal – o Estado é visto como uma entidade paternal, que comanda um povo infantilizado, brando e melífluo (Rosas, 2001: 1036): “O reencontro do Estado com a solução orgânica, corporativa e antiliberal permitia, assim, revelar outra vocação da essencialidade portuguesa: uma vocação de ordem, de hierarquia e de autoridade natural.” O sétimo e último mito é o *mito da essência católica da entidade nacional* que (Rosas, 2001: 1037) “entendia a religião católica como elemento constitutivo do ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e da sua história” (e de certa forma, ainda se mantém).

É destes mitos que se esculpe o *homem novo* português, o homem que vive o tempo da regeneração conforme era entendida no âmbito do regime salazarista: uma regeneração voltada para a glorificação do passado histórico no intuito de construir uma

⁸⁴ E que podemos ver representado nas ilustrações da página de guarda do manual escolar *Livro de Leitura da Terceira Classe* para o ensino primário elementar (1954, 2ª. edição), Lisboa: Bertrand e Livraria Popular de Francisco Franco. Vd. Anexo 1.

outra narrativa. O historiador conclui que, apesar de este *homem novo* do salazarismo ser antagónico em relação ao ideal de homem forte, guerreiro e de “raça pura” dos regimes alemão e italiano, ambas as noções partem da mesma tipologia (Rosas, 2001: 1054):

Não obstante a distinção de conteúdos ideológicos entre tais arquétipos, há algo de funcionalmente comum a ligá-los: o propósito de fabricar, pela força, sem alternativa, violentando os espaços tradicionais da privacidade ou da autonomia, um novo ser virtuoso que fosse o suporte da defesa e da reprodução da «ordem nova». É, sem dúvida, interessante e relevante que em alguns casos ele possa surgir como um guerreiro moderno e viril e noutros encarnado na honrada modéstia de um caseiro rural. Mas em ambas as situações eles continuam sendo, apesar disso, duas espécies do mesmo género. O género dos regimes de vocação totalitária em que o Estado Novo, com a sua indiscutível especificidade, também participou neste período histórico.

A necessidade, mencionada há algumas páginas, que recaí sobre a imposição do silêncio como apanágio do “bem maior para a nação”, era utilizada pela retórica de Salazar, assim como a anulação do indivíduo, ou a “invisibilidade sacrificial do indivíduo [que] garantirá o surgimento da nova presença da Nação” (Gil, 1995: 32). José Gil apõe que a ideia de sacrifício se coaduna com uma assimilação da Paixão de Cristo à narrativa subjacente no nacionalismo português, embora não seja evidente. No entanto, os temas discursivos da retórica de Salazar “mantêm-se sempre presentes: o sacrifício e a salvação, as três etapas lógicas da salvação – desordem, negação da desordem através do sacrifício e do sofrimento, redenção e renascimento, nova ordem nacional” (Gil, 1995: 29). Contudo, o ditador recusa peremptoriamente a morte como saída possível, ao contrário da Paixão de Cristo (Gil, 1995: 30), e, diz-nos o filósofo, que tal “está de acordo com a sua declarada recusa da violência como forma de repressão política” (idem, ibidem). Disto discordamos. É certo que Salazar não se manifestava sobre as técnicas que deveriam ser, ou eram, usadas pelos agentes da polícia política, mas é bem conhecida a sua declaração à pergunta de António Ferro sobre os métodos de tortura da PIDE: “E eu pergunto a mim próprio, continuando a reprimir tais abusos, se a vida de algumas crianças e de algumas pessoas indefesas não vale bem, não justifica largamente, meia dúzia de safanões a tempo nessas criaturas sinistras...”⁸⁵ Não é uma

⁸⁵ In António Ferro (2003 [1932]), *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa: Parceria A.M. Pereira, p. 84.

“declarada recusa”, mas uma justificação. Além do mais, não olvidamos que os discursos de poder são veiculados pela teoria eloquente e branda, mas é a prática da punição violenta e da morte que os sustém, como observámos há alguns parágrafos.

Ainda assim, para Salazar, a morte não terá um valor tão potenciador como a restrição ou privação, o anonimato e a invisibilidade (Gil, 1995: 31): “A grande ideia do autoritarismo português foi não levar a morte sacrificial até ao fim, mantendo os indivíduos num estado de semi-invisibilidade. Já que a invisibilidade substitui a morte simbólica, basta prescindir de agir (de se destacar), de aparecer, de se afirmar individualmente, para se tornar invisível.”

É desta invisibilidade do indivíduo, sacrificial, que se dá o “surgimento da nova presença da Nação. [...] Portanto, os portugueses serão mantidos no estado de diminuídos da vida, isto é, de privação ontológica.” (Gil, 1995: 32) Oliveira Salazar encarnava o modelo da invisibilidade retórica, aparecendo raras vezes em público, o que causava um “apagamento da sua presença” que, paradoxalmente, o engrandece (Gil, 1995: 35). O seu próprio nome, Salazar, torna-se epítome do “estado de espírito de um país”, nas palavras de António Ferro.⁸⁶ Esta veneração da invisibilidade potencia o culto do chefe, amplificando o seu poder (Gil, 1995: 36):

O principal efeito desta invisibilidade física do chefe, é que a sua presença (assim como o seu nome) se faz sentir por toda a parte. Presença disseminada e invisível do seu poder, da sua moral, do seu silêncio. [...] A realidade surge, por toda a parte, ao mesmo tempo plena e vazia: plena da presença invisível do poder, vazia pela falta absoluta de qualquer coisa que já não sabemos nomear. [...] O principal efeito do modo como o poder pesava na consciência individual sob o salazarismo inscreve-se, assim, na retórica da invisibilidade.

O silêncio e a invisibilidade ou o apagamento da sua figura de chefe criam uma dissonância com a clareza por que pautava os seus discursos políticos, inscrevendo uma dupla mensagem que engloba a tal clareza eloquente e o mistério em torno da sua pessoa. Dá-se uma dissonância semiótica: é preciso que o *dizer* seja claro, mas que o *aparecer* seja nulo. O ditador não tem tempo para aparecer ao povo devido ao seu trabalho dedicado à Nação (Gil, 1995: 37):

⁸⁶ Gil (1995) *apud* António Ferro (1933), *Salazar – o homem e a sua obra*, Empresa Nacional de Publicidade, p. 10.

[...] comunica ao seu discurso uma dupla aparência de fala essencial e de acto sem importância [...]; por isso, muitas vezes ele termina dizendo: desculpem, tomei-vos demasiado tempo, um tempo roubado ao meu trabalho – humilde – pela Nação. Esta falsa modéstia redobra a dupla mensagem que ele pretende apagar ainda mais, mas que acaba por reforçar.

Apenas as palavras vogam numa espécie de domínio místico que pretende significar mais do que aquilo que transmitem: e assim se verifica a continuidade e amplificação do seu poder. Uma continuidade sem fissuras.

Byung-Chul Han relaciona a continuidade com a metafísica do poder e a ipseidade e interiorização do exterior. Prossegue com o pensamento de Hegel, Nietzsche e Georges Bataille⁸⁷ sobre a espiritualidade inerente ao poder, ou seja, como a continuidade do poder se opera sem que haja fissuras entre o *eu* e o *outro*. Essa continuidade só seria possível tendo o indivíduo consciência da sua finitude, e como tal, porque é finito, prolongar-se-ia no *outro*, perpetuando o poder. Como desenvolveu Hegel, isto evidencia-se quando se recorre ao estudo da figura de Deus na religião, (Han, 2017: 76): “O poder promete liberdade. O soberano é livre porque é capaz de se recuperar inteiramente a si mesmo no diferente de si. Segundo Hegel, Deus é «livre porque é o poder de ser ele mesmo». [...] Deus é poder. A concepção hegeliana da religião está completamente dominada pela figura do poder.”

Esta “abertura ilimitada” de jaez espiritual, se não a limitarmos ao contexto da filosofia metafísica e fenomenológica de Hegel, associa-se a um aspecto das obras que estudamos: o papel simbólico do mar. Para os mexilhões de *Dinossauro Excelentíssimo*, o mar é esse espaço de abertura ilimitada, o infinito para onde dirigem os pensamentos que não têm lugar na terra em que habitam (Cardoso Pires, 1979: 72-73):

Criatura (porque o é), criatura à margem e mirrada, coisa pequena; bicho que se alimenta de água e sal, do sumo da pedra ou de milagres – o mexilhão, vida negra, tem a ciência certa dos anónimos: pensa e não fala, sabe por ele. Se virou costas à terra, foi por culpa dos doutores ditos dê-erres e da conversa em bacharel com que o enrolavam; unicamente por cansaço, desinteresse. Por isso, na condição de habitante do litoral era com o oceano que desabafava. Levava

⁸⁷ “Segundo Bataille, os animais vivem já numa continuidade com o ser. Estão no mundo como a “água na água”. Por isso, não têm necessidade da religião. Vivem no alvoroço permanente da continuidade do ser.” in Han, 2017: 79.

os dias a medir o infinito e a resmoer o seu ditado preferido: Quando o mar bate na rocha... o resto já nós sabemos, segredavam.

[...] Ao cabo de largos anos de experiência, estes camponeses pendurados nas falésias, mexilhões no legítimo sentido da palavra, tinham criado pé, raízes de limo, obstinados em olhar as nuvens, o quer que fosse. À falta de comida mastigavam os beiços e os pensamentos que lhes trazia a brisa marítima e esse morder em seco e as rugas de tanto fitarem o além faziam-nos velhos antes do tempo. Nasciam já velhos, parece impossível.

Estavam, pois, assim, a mirar as nuvens, a estrela da Índia ou a onda libertadora, e eis senão quando

DECLARA-SE A INVASÃO DOS DÊ-ERRES⁸⁸

Os “dê-erres” que os “enrolam” em “conversa de bacharel” afastam o indivíduo – aqui representado pelo mexilhão, que “[...] tem a ciência certa dos anónimos: pensa e não fala, sabe por ele.” É anónimo e membro dos “acossados”, mas não constitui a massa, já que o mexilhão afirma, na sua individualidade, a interiorização do mundo para si mesmo, continuando-se na espacialidade infinita que é o mar. O mar pode ser visto também como fronteira neste caso, já que o mexilhão se encontra na costa “na condição de habitante do litoral”, como “criatura mirrada”, perseguida pelos “dê-erres” e pela fome. Porém, dessa fronteira se potencializa o sentido de infinitude do pensamento consciente, “ao cabo de largos anos de experiência”, prefigurado pelas “rugos de tanto fitarem o além”, mirando a “onda libertadora” que os libertaria da opressão. O tempo (representado nos “largos anos de experiência” e nas “rugos de tanto fitarem o além”) dissipa essa noção de fronteira, tal como dissipa a noção de idade – também os mexilhões nascem “velhos antes do tempo”. Sem espaço, condenados à observação do mar e à ocultação dos seus pensamentos; e sem tempo, ou sem idade, os mexilhões representam o *excluído* do poder. Por estar excluído do poder, está excluído da palavra – ficando-lhe apenas reservado o pensamento, ou o silêncio. A palavra pertence ao

⁸⁸ Não difere muito da edição de 1972. Eis um excerto, de outro trecho (Cardoso Pires, 1972: 25-26): “A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano. Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses, que tinham a barriga curtida, eram cardos, e que se cravavam na terra como uns danados, à dentada. [...] Os restantes [...] fugiam de roldão pelo país fora, atravessando aldeias e planícies, vinhas e repartições, hoje fazendo família neste ponto, amanhã mais naquele, até se verem diante do mar, acossados. Uma vez ali, ou entregavam o corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí, o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem (homenagem?) a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca.” Vd. Anexo 2.3.

poder: aos “dê-erres” e, mais ainda, ao “imperador-dinossauro”. Assim, a noção de espiritualidade sobre a qual Hegel reflecte e de que Han nos dá conta em articulação com Nietzsche e Georges Bataille associa-se, em *Dinossauro Excelentíssimo*, ao infinito da palavra silenciada, ocultada; isto é, à força do pensamento, que apenas se manifesta nos aforismos que, de vez em quando, os mexilhões deixam escapar.

No caso de *El otoño del patriarca*, em contrapartida, esse espaço de abertura ilimitada não existe, porque o mar havia sido vendido (García Márquez, 1978 [1975]: 247):

[...] hasta que el rudo embajador Mac Queen le replicó que ya no estamos en condiciones de discutir, excelencia, el régimen no estaba sostenido por la esperanza ni por el conformismo, ni siquiera por el terror, sino por la pura inercia de una desilusión antigua e irreparable, salga a la calle y mírele la cara a la verdad, excelencia, estamos en la curva final, o vienen los infantes o nos llevamos el mar, no hay otra, excelencia, no había otra, madre, de modo que se llevaron el Caribe en abril, [...]

Esta desapropriação implica uma anulação da identidade do país do patriarca – é o Mar do Caribe que determina, em primeira instância, a identidade geográfica do país: um país caribenho, um povo caribenho. Sem Mar do Caribe, revoga-se esse aspecto identitário para dar lugar a outro que lhe é sobreposto, tal qual uma *vampirização*, em nome de um compromisso de pagamento, uma burocracia dependente de um poder externo. A venda do Caribe determina assim uma “despessoalização” de um povo que se vê explorado na sua base identitária basilar: já não são caribenhos porque já não há o mar que os caracterizava como *lugar*. Apenas um deserto de calcário habita o espaço onde outrora estava o mar, o que simboliza a renegação da identidade do país dominado pelos interesses imperialistas estrangeiros, sem possibilidade de se entregarem a uma “abertura ilimitada” como acontece com os mexilhões da fábula cardoseana. Cercados pelo “despotismo de siglos” e pela soberba estrangeira, o povo anónimo que abre as portas da casa presidencial no início da obra depois do fim da ditadura pode concretizar, de certa forma, essa “abertura ilimitada” na era que se inicia – abrir as portas da casa do poder prefigura o fim do cerco.

O quarto e penúltimo critério de análise que Han atribui ao fenómeno e conceito de poder tem que ver com a política do poder. Sobre isto, elucida-nos Diogo Pires Aurélio que nem todo o poder é político, mas todas as formas de política são formas de

poder (Aurélio: 2007, 39). Han recorre às teorias de Carl Schmitt⁸⁹ e Hegel e ao conceito de soberania no que tange ao poder jurídico e aos estados de exceção. Ou seja, soberano é aquele que pode decidir o que entra na norma ou não, e abrir, quando conveniente, um “estado de exceção”. Em torno desta soberania e do soberano, constroem-se os “átrios de poder” ocupados pela burocracia e pelo sistema representativo exercidos pela base de apoio ao soberano, ou seja, o aparelho organizativo do poder (Han, 2017: 85): “Em torno do soberano, configura-se um ‘átrio’ de poder povoado de ministros, confessores, médicos de câmara, secretários, camareiros e amantes, e que ameaça minar o verdadeiro espaço do poder sepultando-o sob intrigas e mentiras.”

Deduz-se a relação que podemos fazer entre estes espaços contíguos ao poder e os “dê-erres” do imperador-dinossauro ou os demais gerais do patriarca. A burocracia, em ambas as obras (evidenciada pelas “reuniões do conselho”, as “visitas à estátua” em *Dinossauro Excelentíssimo*; e as “visitas dos embaixadores” em *El otoño del patriarca*) é uma representação desse aparelho organizativo, que funciona como sistema de normalização automático, centralizado na figura do poder, mas que continua e se perpetua através desse mesmo sistema.

O lugar ocupado pelo poder, e todos os espaços contíguos – os sub-lugares que se determinam através dessa continuidade que temos vindo a observar – relacionam-se com uma ética relacional, fundada na hierarquia. Para a ética do poder, quinto critério que Byung-Chul Han assinala para uma definição do fenómeno do poder, este é centralizador. Principia por se estruturar como uma dialéctica entre senhor e escravo (como Hegel explicita⁹⁰) até se multiplicar para todos os sub-lugares, corredores e átrios que o poder ocupa. A ética subjaz no princípio de verdade que o poder advoga (Han, 2017: 118): “A verdade é igualmente interpretada como um acontecimento do poder: é

⁸⁹ Sobretudo o conceito de soberania, na obra *Political theology: four chapters on the concept of sovereignty*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

⁹⁰ Cf. George Wilhelm Friedrich Hegel (1980 [1807]), *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp; ou também Hegel, (1979), *Phenomenology of Spirit*, trad. A. V. Miller, Oxford: Clarendon Press. O quarto capítulo é dedicado à dialéctica do senhor e do escravo. Cf. também Henrique Lima Vaz (1980) “Senhor e Escravo – Uma parábola da filosofia ocidental”, Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, in <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:QfdGRh7XtuMJ:faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/download/2175/2468/+&cd=2&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>>, 30/11/2019.

uma ótica que o poder incorpora como sua própria ótica nos outros, a fim de se continuar a si mesmo através dela. É um meio de dominação.”

Verificamos que há, realmente, um “caos teórico” sobre o fenómeno e conceito de poder, como o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han indica. Para este estudo, recorreremos aos seus critérios a fim de analisar e estruturar a “dialéctica do poder” e a “continuidade do poder”. Certos temas e afluentes, mereceriam outro destaque e maior reflexão teórica centrada na epistemologia do poder ao longo dos séculos, como por exemplo o autoritarismo. Todavia, optámos por centralizar o nosso estudo da retórica do poder em relação à palavra e ao veredicto da palavra como elemento potenciador de poder, ou de uma retórica de poder, e na forma como o poder se configura como um fluxo contínuo de acção, sustentado por um aparelho organizativo, representado pelos “átrios” e “corredores”, e feito de uma associação entre o *eu* e o *outro*.

Esta associação, numa primeira fase, potencia o poder como aparelho repressor integrado num sistema que obedece à figura do chefe. Depois, numa segunda fase, desse aparelho se criam os “corredores e átrios de poder”, cujos funcionários mantêm o poder a funcionar em nome do chefe, representando-o (os dê-erres no caso do *Dinossauro Excelentíssimo*; o sócia Patricio Aragonés, o carrasco José Ignacio Saénz de la Barra e os generais e ministros no caso de *El otoño del patriarca*). Esta segunda fase poderia entender-se como uma amplificação do poder e da sua compreensão enquanto *abertura ilimitada*, mas, na verdade, desaparece, dispersa-se ou desfragmenta-se.

Para compreendermos esta noção de poder no contexto cultural em que as obras foram escritas, damos início ao capítulo seguinte, relacionado com uma contextualização histórica, abordando já as obras de um ponto de vista interdiscursivo e analítico.

II. Sistemas ditatoriais colonialistas, territórios colonizados e “la novela de dictador”: evolução de um subgénero narrativo nos contextos histórico e literário ibero-americano e ibérico

As narrativas sobre as quais incide o nosso estudo são narrativas de poder: narrativas em que o poder constitui o principal campo semântico (na linguagem em particular, e na diegese no geral), e, na área da narratologia, é o poder – ou os regimes de poder, mormente os regimes repressivos – o tema e motivo. É em torno dos regimes políticos tratados em cada uma das obras que as personagens se moldam e se desenvolvem. Mas mais do que narrativas de poder, as obras principais em estudo – *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca* – são obras que pertencem a um subgénero narrativo muito específico e com características próprias: os romances de ditadura e ditador, ou, uma vez que se trata de uma meta-fábula e de um romance épico, narrativas de ditadura e de ditador.

Antes de nos debruçarmos sobre a natureza desse subgénero, cabe aqui tratar também uma contextualização histórica das ditaduras do século XX que tiveram lugar em vários pontos do mundo. Não será mencionada apenas a ditadura portuguesa e a colombiana (aquela uma das mais longas da Europa, e esta uma das mais curtas do continente ao qual pertence), uma vez que os fenómenos político-culturais não se limitam ao espaço geográfico onde acontecem, repercutindo-se e influenciando os países e regiões contíguas além das fronteiras demarcadas no mapa. Além disso, um dos autores que estudamos aqui, Gabriel García Márquez, autor colombiano, escreveu *El otoño del patriarca* no México e em Barcelona, em pleno nacional-catolicismo de Franco, processo de escrita que levou dezassete anos, após sucessivas leituras de biografias dos ditadores da América Hispânica e Caribe (Apuleyo de Mendoza, 2005: 100-103).

El otoño del patriarca e *Dinossauro Excelentíssimo* não se centram apenas numa figura de ditador, mas num arquétipo, decalcado dos vários perfis e políticas que assolaram o continente americano e europeu. Centram-se, de facto, nesse arquétipo, e superam-no, no sentido da “desintegração do signo” do poder, da figura do ditador e da ditadura, assunto sobre o qual já nos debruçámos, recorrendo a Roland Barthes, no

subcapítulo I.2.3.. Poder-se-ia afirmar, por outras palavras, que mais do que “romances de ditador”, *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca* são “narrativas de poder”, como temos vindo a afirmar, isto é, narrativas que prefiguram, em termos literários e retóricos, a realidade histórica dos regimes autoritários português e hispano-americanos representada na figura central do chefe do regime, o ditador, que pode estar relacionado ou com uma figura governativa (um ministro ou presidente, no caso do imperador-dinossauro) ou com uma figura militar (no caso do general patriarca). Esse poder, enquanto fonte de desintegração semiótica, da figura central do ditador transcende-se para todos os eixos narrativos, esvaindo-se ou dispersando-se. Independentemente dos círculos de poder aos quais remetem, ambas as figuras (o imperador-dinossauro e o general patriarca) revelam-se os codificadores simbólicos e temáticos daquilo que *significa*, literariamente, um regime autoritário ou ditatorial. Além disso, as denominações “narrativas de poder” e “narrativas de ditador” dão relevo à plasticidade formal e versatilidade narrativa do próprio subgénero, como veremos no decurso deste capítulo.

II.1. Sistemas ditatoriais. Entre o colonialismo e o imperialismo até às ditaduras do século XX – uma aproximação

Antes de entrarmos no século XX, recuemos um pouco no tempo.

Pretende-se, com esta analepse histórica, compreender o alcance das convulsões político-sociais na América Hispânica e na Península Ibérica como um todo. Não se pretende discorrer sobre factos históricos, mas elaborar um quadro crítico em torno desses factos e compreender o meio político a partir do qual nascem os regimes ditatoriais.

No final de Oitocentos, a busca de territórios e mercados pelas principais potências europeias (Alemanha, Grã-Bretanha, Rússia e França, sobretudo) não cessa, muito pelo contrário: a renegociação de alguns territórios em África e na Ásia dá viço ao colonialismo e imperialismo. A Europa temia a Alemanha, que procurava construir uma *Weltpolitik* (política mundial e global de domínio de territórios e poderio militar e económico), enquanto fundamenta o pangermanismo (uma vertente do nacionalismo alemão que pretendia unificar, sob uma única bandeira, todos os países e regiões de origem germânica⁹¹), e se consolida como uma força da indústria, desafiando a hegemonia britânica com a sua frota naval. As ambições do imperialismo continental não bastavam, ainda que se concluísse, entre os pangermanistas (e pan-eslavistas), que não haveria lugar ultramarino que pudesse ser ocupado.⁹²

⁹¹ O pan-eslavismo também data desta época, defendendo a unificação das regiões e países de origem eslava – nesse caso, seria o russo o idioma de unificação. Hannah Arendt, em *As Origens do Totalitarismo* (Dom Quixote, 2016, 6ª edição), dedica o capítulo VIII a esta questão, e de como o pan-eslavismo influenciou a propaganda de Estaline durante a II Guerra Mundial. Aliás, Arendt aduz: “O nazismo e o bolchevismo devem mais ao pangermanismo e ao pan-eslavismo respectivamente do que a qualquer outra ideologia ou movimento político.”

⁹² “Pangermanistas e pan-eslavistas concordavam em que, vivendo em «Estados continentais» e sendo «povos continentais», tinham de procurar colónias no continente e expandir-se de modo geograficamente contínuo a partir de um determinado centro de poder [...]. O imperialismo continental é mais importante quando comparado com o imperialismo do ultramar, porque o seu conceito de expansão é amalgamador, eliminando qualquer distância geográfica entre os métodos e instituições do colonizador e os do colonizado, de modo que não foi preciso haver efeito de boomerang para que as suas consequências fossem sentidas em toda a Europa. O imperialismo continental raramente começa em casa.” in Arendt, Hannah (2016), *As Origens do Totalitarismo*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (6ª edição), pp. 294-295.

O império alemão, nesta altura comandado por Guilherme II, almeja possuir também “um lugar ao Sol”.⁹³ Assim, infere-se que não foram apenas os Estados Unidos da América a demonstrar um exacerbado interesse económico e a sobreexplorar os recursos da América Hispânica. Também alguns países da Europa participavam nessa corrida desde meados do século XVI. O escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015), em *Las venas abiertas de América Latina* (2004 [1971])⁹⁴, relata a história de expropriação da América Latina pelos europeus e estado-unidenses. Salientamos esta citação, relativa ao ouro brasileiro que enchia os cofres ingleses e holandeses perante a passividade dos portugueses, após o Tratado de Methuen em 1703 (Galeano, 2004 [1971]: 79):

Inglaterra y Holanda, campeonas del contrabando del oro y los esclavos, que amasaron grandes fortunas en el tráfico ilegal de carne negra, atrapaban por medios ilícitos, según se estima, más de la mitad del metal que correspondía al impuesto del «quinto real» que debía recibir, de Brasil, la corona portuguesa. Pero Inglaterra no recurría solamente al comercio prohibido para canalizar el oro brasileño en dirección a Londres. Las vías legales también le pertenecían.

É comum ouvir-se, justificada e legitimamente, que a América Hispânica foi, durante muito tempo, desde praticamente a era das independências, o “quintal” ou “pátio das traseiras” dos Estados Unidos, submetida ao seu imperialismo. Apesar de o protagonismo dos *gringos* como exploradores ilegítimos, houve um período, desde o século XIX até à Primeira Guerra Mundial (com algumas repercussões pouco depois, mas mais ligeiras do ponto de vista diplomático), durante o qual os Estados Unidos da América e a Alemanha disputaram um duelo económico e político tendo como palco os países hispano-americanos, como Friedrich Katz analisa (Katz, 1966: 187):

En 1898, la parte correspondiente a Alemania en el total de importaciones de América Hispánica era de 10%. En 1913 había ascendido al 16,45%. [...] Grandes bancos alemanes contaban con filiales en todos los países latinoamericanos. Las

⁹³ Esta expressão “Platz an der Sonne” (um lugar ao Sol) foi proferida em 1897 pelo ministro dos negócios estrangeiro Bernard von Bülow (que foi também chanceler de 1900 a 1909), dando eco às ambições do imperador (consultável, numa versão em língua inglesa, em “German History in Documents and Images” <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=1371>, 06/07/2019).

⁹⁴ Editado há pouco tempo em Portugal, em 2017, pela Antígona, tradução de Helena Pitta. Esta obra é considerada um clássico do anti-imperialismo e um marco cultural e literário pela luta daqueles que não têm voz, contra a opressão dos regimes ditatoriais da América Latina (foi proibido e censurado, obrigando o autor a viver no exílio em Espanha nos anos 70).

inversiones alemanas en Latinoamérica se elevaron a 900 millones de dólares en el año 1913. Esta expansión económica inquietó a los competidores de la Alemania guillermina y a muchos latinoamericanos, no sólo por razones de orden económico; a menudo hizo brotar la imagen de una hegemonía política o por lo menos de una expansión política de Alemania en Latinoamérica.⁹⁵

Exploração de depósitos de carvão, minas de ferro, plantações de café, e estabelecimento de bases navais eram alguns dos objectivos. O leque de interesses de investimento abrangia também a criação de esferas de influência na área política, no avanço científico e no progresso industrial e agrícola.

Tenhamos em consideração que o facto de a Alemanha imperialista de Guilherme II ambicionar explorar territórios na América do Sul⁹⁶, com o objectivo de expandir a sua influência política e económica a partir das comunidades locais em que se enraizava, não era sinónimo de que todos os membros dessas comunidades ou de que todos os alemães concordassem politicamente com esta abordagem, ou se revissem ideologicamente nos princípios imperialistas de Guilherme II, ou, mais tarde, nos valores por que se pautava o partido de Hitler, Goebbels, Heydrich e Himmler. Salientamos apenas que esta ambição territorial, de jaez económico e político, deve ser tida em conta quando abordamos o contexto histórico-social sul-americano, no sentido de compreender a reversibilidade histórico-crítica que surge na polifonia narrativa de *El otoño del patriarca*.

Alguns autores, como María Dolores París Pombo (2002), dissertam sobre os benefícios económicos e políticos que, após as independências, se davam aos grupos étnicos mais “claros”, tendo-se formado grupos privilegiados de oligarquias “brancas” (París Pombo, 2002: 294). Ou seja, a estes grupos étnicos considerados de “elite” por pertencerem a uma comunidade branca estavam associadas as comunidades de origem europeia, sobretudo alemães, britânicos, franceses ou holandeses.⁹⁷

⁹⁵ Apesar de os artigos desta obra se encontrarem em língua alemã, no final da mesma há uma versão resumida do primeiro artigo em língua castelhana, que é o que cito aqui, quando não há diferença de conteúdo em relação ao original.

⁹⁶ Clarifiquemos que, quando mencionamos “América do Sul”, nos referimos ao conjunto dos países abaixo do Caribe (exclusive).

⁹⁷ Cf. George Reid Andrews (2018), “Desigualdade: Raça, Classe e Gênero” in *Estudos Afro-Latino-Americanos: uma introdução*, Alejandro de la Fuente et al. (ed.), Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, pp. 75-118 in

Havia, no entanto, um obstáculo para que essas comunidades, sobretudo a alemã, se afirmassem política e economicamente com maior vigor na América Latina: a doutrina Monroe. A doutrina Monroe postulava a separação entre a Europa e o *Western Hemisphere* para agrupar os povos que habitam o denominado Hemisfério Ocidental⁹⁸, nomeadamente os povos americanos, destacando, assim, o elo especial que une as suas “formas de viver” (Whitaker, 1954: 323). A doutrina Monroe reclamava, entre outras coisas, a ofensa que os E. U. A. tomam para si, no caso de uma intromissão da Europa num país hispano-americano.⁹⁹

A esta doutrina associava-se também o “Manifest Destiny”, um termo cunhado por John O. Sullivan num jornal propagandístico em 1845, e desenvolvido meses depois no *New York Morning News*, que defendia a anexação do Texas no âmbito da expansão dos Estados Unidos da América (Heidler, 2019), veiculando a crença de que os estado-unidenses eram o “povo escolhido por Deus” e que, como tal, tinham direito a um

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro_PT.pdf>, 11/12/2019; Martín Hopenhayn e Alvaro Bello (2001), *Discriminación étnico-racial y xenofobia en América Latina y el Caribe de CEPAL – serie políticas sociales*, nº. 47. Naciones Unidas: Santiago de Chile in <https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5987/1/S01050412_es.pdf>, 11/12/2019; Osmundo Pinho (s/d), “Racismo y Razas” in *Enciclopédia Latinoamericana* in <<http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/r/racismo-y-razas>>, 11/12/2019; Magdalena López, Ângela Fernandes, Isabel Araújo Branco, Margarida Borges, Raquel Baltazar e Sonia Miceli, Act. 29 – *Alteridades, Cruzamentos e Transferências – Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica: Novas Perspectivas em Diálogo*, Centro de Estudos Comparatistas e Edições Húmus: Vila Nova de Famalicão: 2014 in <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/3394350/ACT29_Literaturas_e_Culturas.pdf>, 11/12/2019. D. C. M. Platt (1980), “Dependency in Nineteenth-century Latin America: An Historian Objects”, in *Latin American Research Review*, vol. 15, nº. 1, pp. 113-130 in <https://www.jstor.org/stable/2503095?seq=1#metadata_info_tab_contents>, 11/12/2019. Este último autor, no seu artigo, vem contestar a visão de que existia uma dependência de ordem económica entre alguns países da América Latina (como Peru, Chile e Guatemala) em relação a alguns países da Europa, considerando que os números de exportações de matérias-primas não eram assim tão significativos de forma a constituir um modelo económico de dependência entre esses países e a Grã-Bretanha e Alemanha. O seu estudo crítico de outros historiadores e sociólogos, neste artigo, tenta desfazer a noção da carência de autonomia económica e financeira desses países da América Latina. Referimos este artigo para dar conta de que, nem mesmo entre os historiadores, perante os mesmos dados, há consenso em relação a este tema.

⁹⁸ Expressão que Thomas Jefferson usou, numa carta a Alexander von Humboldt. A carta data de 6 de Dezembro de 1813, de onde podemos ler o seguinte in *American History – From Revolution to Reconstruction and beyond*, University of Groningen [Holanda], <<http://www.let.rug.nl/usa/presidents/thomas-jefferson/letters-of-thomas-jefferson/jefl224.php>>, 25/09/2019.

⁹⁹ A doutrina Monroe foi proferida num discurso para o Congresso a 2 de Dezembro de 1823 por James Monroe, quinto presidente estado-unidense (daí o nome). Em “Transcript of Monroe Doctrine (1823)” <<https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=23&page=transcript>> última consulta a 05/07/2019.

território em constante expansão. A vitória na guerra com o México (1846-1848) veio reforçar esta ideia, apesar de nem todos com ela concordarem (Heidler, 2019).

Além do anseio de rasgar a doutrina Monroe, foram ponderadas, por parte da investida guilhermina, cinco vias diferentes a fim de possibilitar o domínio político e militar do imperialismo alemão: uma acção unilateral da Alemanha na América Hispânica, procurando, sobretudo junto do México, uma ligação em bloco que se opusesse aos Estados Unidos; uma acção concertada entre países da Europa de oposição aos Estados Unidos para “salvar” os países da América Hispânica; uma acção conjunta com os E. U. A. para divisão territorial e gestão conjunta de propriedades na América Hispânica; alianças com os grupos de poder nas regiões hispano-americanas; ou a aposta económica na comunidade germânica presente nalguns países hispano-americanos, os chamados “Auslandsdeutschen”¹⁰⁰ (Katz, 1966: 190).

Sobre o segundo ponto, acrescenta-se que em 1904, o imperador Guilherme II propôs às potências europeias uma internacionalização do canal do Panamá, mas a proposta não seguiu devido ao Roosevelt Corollary, comumente apelidado de “Big Stick”. Tratava-se de uma adenda que soma outra consequência legal à doutrina, tornando os E. U. A. uma espécie de agentes de polícia fiscal dos empréstimos concedidos a países hispano-americanos. Theodore Roosevelt giza esta adenda após uma crise entre a Venezuela e os seus credores, que originam uma (quase) invasão por parte da Alemanha, Grã-Bretanha e Itália (Katz, 1966: 189): “En 1902 y 1903 los esfuerzos de la diplomacia alemana mostraron sus únicos éxitos reales. Buques alemanes, británicos e italianos realizaron concertadamente bloqueos y bombardeos para recobrar deudas en Venezuela.”¹⁰¹

E fica determinado, doravante, que são os E. U. A. os *responsáveis* pela preservação da ordem, *protecção da vida e da propriedade* na América Hispânica, além

¹⁰⁰ Alemães do estrangeiro.

¹⁰¹ Ver “Roosevelt and the Monroe Doctrine” em <<https://history.state.gov/milestones/1899-1913/roosevelt-and-monroe-doctrine>>, última consulta a 04/07/2019; Big Stick policy em <<https://www.britannica.com/event/Big-Stick-policy#ref224224>>, última consulta a 04/07/2019; *History of Panama* de Robert C. Harding, London: Greenbooks, 2006, pág. 32-35; e Eduardo Galeano (2004 [1971]), *Las venas abiertas de América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, <https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/las_venas_abiertas_de_amxrica_latina.pdf>, 15/12/2019, pp. 142-145.

de se tornarem entidade de vigilância fiscal e financeira que assegura a manutenção dos créditos e empréstimos concedidos a países hispano-americanos e caribenhos.¹⁰² Por outras palavras, os E. U. A. autoproclamam-se guardiões da América e do Caribe, em nome da “calorosa amizade” que prenuncia entre todos os estados. Tal foi um momento oportuno para os E. U. A., que puderam dar início à construção do Canal do Panamá em 1904. Tinham autoridade legal para pôr e dispor na balança dos seus interesses tudo o que dissesse respeito ao desempenho financeiro e sociopolítico da América Hispânica.

As alianças entre a Alemanha e as oligarquias de poder nas regiões hispano-americanas também não foram particularmente frutíferas (Katz, 1966). Afora isso, tanto as importações e exportações comerciais e o investimento nas plantações, minas e transportes eram débeis comparativamente ao investimento britânico e estado-unidense. A indústria pesada não era significativa¹⁰³, pelo que era sobretudo através de bancos que a Alemanha se fazia sentir como investidora.

Apesar de tudo, armamento alemão e militares alemães enfileiram-se nas forças armadas de vários países da América Hispânica, pelo que existe um perigo real de uma infiltração política ou militar da Alemanha. No entanto, tenhamos em mente a menorização que os germânicos faziam dos povos hispano-americanos: após o pedido de ajuda do revolucionário mexicano Francisco Madero aos alemães, que logrou obter, o embaixador alemão Hintze assim escreve (Katz, 1966: 193): “Ese primitivo pueblo de gentes semisalvajes, sin religión, com una endeble capa superior de mestizos exteriormente civilizados, no puede soportar outro régimen que un despotismo clarividente”¹⁰⁴, depois de trabalhar activamente na derrocada do regime proposto pelos revolucionários mexicanos.

Mas os E. U. A. desmoronam o sonho imperialista alemão. Todas as tentativas de a Alemanha poder afirmar os seus interesses políticos, militares e económicos na região

¹⁰² Constante em “Theodore Roosevelt’s Corollary to the Monroe Doctrine (1905)”: <https://www.ourdocuments.gov/doc_large_image.php?flash=false&doc=56> (última consulta a 05/07/2019), apesar do ano 1905 no título, o documento tem no final a data de 6/12/1904.

¹⁰³ Tirando a Thyssen – hoje uma conhecida empresa de alta tecnologia industrial que produz, entre outras coisas, elevadores e ascensores – que fizera um investimento de 100 milhões de marcos em minas de ferro no Brasil (Katz, 1966: 192-3).

¹⁰⁴ Para efeitos de expressividade da língua original, eis a citação alemã [Katz, 1966: 15]: “Dieses rohe Volk von Halbwilden, ohne Religion, mit seiner dünnen Obersicht von äusserlich zivilisiertem Halbblut, kann ein anderes Regime als erleuchteten Despotismus nicht vertragen.”

riquíssima que é o Caribe e a América do Sul foram goradas.¹⁰⁵ De facto, as variadas propostas contradiziam-se: apenas as investidas económicas detinham algum êxito, já que as tácticas políticas se revelavam infrutíferas desde o início. Contudo, este fracasso também pode ser explicado pelo desinteresse dos próprios países hispano-americanos, além da disputa de forças no palco internacional; e ainda, pelo facto de as comunidades dos “Auslandsdeutschen” não concordarem entre si sobre que rumo tomar: enquanto na banca e na indústria havia quem se interessasse pela política imperial alemã, outros preferiam colaborar com os E. U. A. (Katz, 1966: 195).

Não obstante, estavam lançadas as bases para que a ideologia nacional-socialista germinasse também na América Hispânica no pós-guerra de 1918, tendo iniciado a sua prática expansionista com investidas económicas, mais do que com uma preocupação ideológica (Katz, 1966: 195; Leitz, 2003: 185; Paxton, 2004: 26¹⁰⁶). De qualquer forma, Hannah Arendt defende, por exemplo, que a ambição sempre se associou mais ao imperialismo continental, mas não menosprezava a fonte de lucros que constituía a América Latina (Arendt, 2016: 295-297)¹⁰⁷. Tanto em 1913 como em 1930, era a Alemanha a principal fornecedora de armas para a América Hispânica e Brasil. As

¹⁰⁵ Apesar de, em 1899, ter conseguido manter o arquipélago de Samoa, no Oceano Pacífico, sob o seu protectorado, dividindo-o com os E. U. A. até 1914, o império guilhermino não havia conseguido afirmar-se em nenhuma região sul-americana.

¹⁰⁶ Um exemplo, entre muitos, retirado de *The Anatomy of Fascism*, de Robert O. Paxton (2004: 26): “Wilhelm Spannaus later described his feelings upon returning to his hometown in 1921 after years of teaching in a German school in South America:

«It was shortly after the Spartakus uprising in the Rhineland: practically every windowpane was broken on the train in which I reentered Germany, and the inflation was reaching fantastic proportions. I had left Germany at the height of the power and glory of the Wilhelmine Reich. I came back to find the Fatherland in shambles, under a Socialist republic». Spannaus became the first respectable citizen of his town to join the Nazi Party, and, as an intellectual leader (he owned the local bookstore), he carried many other citizens with him.”

¹⁰⁷ “O imperialismo continental é mais importante quando comparado com o imperialismo do ultramar, porque o seu conceito de expansão é amalgamador, eliminando qualquer distância geográfica entre os métodos e instituições do colonizar e os do colonizado, de modo que não foi preciso haver efeito de *boomerang* para que as suas consequências fossem sentidas em toda a Europa. O imperialismo continental raramente começa em casa. [...] o imperialismo continental partiu de uma afinidade muito mais íntima com os conceitos raciais e absorveu com entusiasmo a tradição da ideologia racial. [...] Geralmente, quando se debate o imperialismo, presta-se pouca atenção aos movimentos de unificação pangermânica e pan-eslava. Os sonhos de impérios continentais foram eclipsados pelos resultados mais tangíveis da expansão no além-mar, enquanto o desinteresse desses movimentos pela economia contrastava ridiculamente com os tremendos lucros conseguidos inicialmente pelo imperialismo ultramarino.”

relações diplomáticas, apesar de alguns emigrantes alemães compartilharem do receio estado-unidense em relação à ambição germânica, mantiveram-se (Leitz, 2003: 186).

Não foi em vão o empenho do NSDAP em ampliar a rede ideológica até à América Hispânica (Leitz, 2003: 185): “It was there that the earliest activities of Nazi members abroad developed; the first recognised party affiliates outside Germany were created in Argentina, Brazil and Paraguay”; mas foi sobretudo no armamento e investimento económico que se destacaram, ao ponto de, no final da Primeira Guerra Mundial, sete países hispano-americanos terem adoptado o sistema militar germânico (entre os quais o Chile, o Brasil, o Uruguai e o Peru) (Leitz, 2003: 185).

Embora haja algum consenso entre historiadores para afirmar que a Alemanha Nazi foi mais benéfica para a América Hispânica do que o contrário (Leitz, 2003: 189), tal não parece verificável perante os números de importação e exportação que apresentam (muitas vezes nos mesmos artigos – Leitz, 2003: 189); além de a América Hispânica constituir uma fonte de minérios e materiais em bruto vitais para o potente crescimento da indústria da metalurgia, siderurgia e da engenharia alemãs (que constitui o crescimento de uma “economia de guerra”), e da exportação dos produtos agrícolas para um país que, ainda nos anos 1930, vivia as consequências do pós-guerra e da crise de 1929 (Varela, 2018: 70-75). Para corroborar isso, as exportações alemãs para o Brasil e América Hispânica eram muitas vezes insuficientes para equilibrar a balança comercial, e daí recorrerem à exportação de armas – permitida desde 1935, pois Hitler anulou a lei de restrição à exportação de armamento de 1927 – a fim de rectificar essa descompensação (Leitz, 2003: 192). Adicionalmente, criar-se-ia um vínculo de compromisso e de *lealdade* entre quem exporta e quem recebe o armamento, já que a estratégia comercial é um bom início de relações diplomáticas, como temos visto até aqui (Leitz, 2003: 193).

Não é de admirar, portanto, que, entre a postura emergente de uma Alemanha cada vez mais agressiva, ansiando por assumir-se em países como a Guatemala, México, Argentina, Chile, Brasil e na região do Caribe, e a prepotência dos estado-unidenses em prover-se de todos os meios para se evidenciarem em todos os territórios hispano-americanos, surgisse o socialismo e o comunismo como respostas ideológicas capazes perante ambas as afrontas políticas.

É também neste âmbito que surgem as correntes da Teologia e da Filosofia de Libertação¹⁰⁸, pensamentos de orientação humanista que se assumem como instrumentos de libertação para a criação de um modelo de sociedade mais justo, ou seja, falamos de um “socialismo libertário” de índole não só social, mas também filosófica e teológica (relacionado com o Concílio Vaticano II). Este novo sistema de pensamento busca a defesa da soberania nacional, aplicado a uma sociedade entre pares, e é assumidamente contra a opressão. Leopoldo Zea, Arturo Andrés Roig, Horacio Cerutti e Salazar Bondy são alguns dos principais pensadores sobre esta nova forma de fundar e construir uma independência (dos regimes ditatoriais, bem entendido) que possua uma visão crítica do seu próprio movimento e que não cesse de pensar sobre o lugar da consciência humana e cívica dentro da sociedade. Surgiu na Argentina em princípios de 1970, e considera “al pueblo como sujeto del filosofar, y por considerar al filósofo como un ‘intelectual orgánico’¹⁰⁹” (Beorlegui, 2004: 667). No entanto, a Filosofia de Libertação não é homogênea (Beorlegui, 2004: 668-9):

Para un grupo cada vez más significativo de filósofos latinoamericanos, como afirma Gustavo Ortiz, pensar desde Latinoamérica era pensar desde la opresión. Por tanto, el único pensar posible que les quedaba era un pensar político y liberador. El lugar donde emerge y se expresa el ser de lo latinoamericano y

¹⁰⁸ A Teologia da Libertação também surgiu neste período e teve repercussões mais intensas e amplas do que a Filosofia da Libertação. Há quatro aspectos que têm de ser considerados para explicar a origem da Teologia da Libertação: um aspecto teológico (pois depende da renovação, em meados do século XX, em torno das teologias de língua francesa e alemã, tendo influenciado o Concílio Vaticano II); um aspecto eclesial (associado a um grupo de bispos inovadores que constituem o núcleo do Concílio e que tem repercussões na Conferência Geral de Medellín, em 1968); um aspecto social, visto que surgiu com o impacto da pobreza na América Latina e a forma como esta poderia ser superada, ligando-se ao aspecto político que a determinou, que, associando-se à teoria da dependência, procurava reflectir e explicar as formas de opressão e violência do continente. Estas teorias dialogavam com as ciências sociais de orientação marxista: “Ésta aparecía como la visión más adecuada no sólo para explicar la pobreza y la opresión de nuestros pueblos, sino ante todo como la que podía proponer las vías eficaces de su superación, precisamente porque detectaba los mecanismos que en la sociedad generan la opresión y la pobreza. Por aquí también, sobre todo por este acento puesto en la necesidad de eficacia en la acción, entraba en la Teología de la Liberación el talante de la modernidad. La teoría de la dependencia se presentaba, además, con un “plus”: era una teoría social elaborada principalmente por científicos sociales de América Latina, en diálogo con las ciencias sociales críticas de orientación marxista, particularmente con la teoría del imperialismo de Lenin.” in Sergio Silva (2009), “La Teología de la Liberación” in *Teología y Vida*, vol. L, 93-116, in <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492009000100008#n03>, 30/12/2019; Cf. também Juan Carlos Scannone (2009), “La filosofía de la liberación: historia, características, vigencia actual” in *Teología y Vida*, vol. L, 59-73, in <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492009000100006>, 30/12/2019.

¹⁰⁹ Foi o pensador italiano Antonio Gramsci quem estudou sobre o “intelectual” e o “intelectual orgânico” nos seus *Cadernos do Cárcere*, pelo que é curioso que o autor da citação não o referencie como tal.

donde se incide en su liberación, es el ámbito de lo político. Así, pensar la historia latinoamericana en ese momento era pensar lo político, en la medida en que lo político constituye su fibra y su nervio. Y éste era un pensar verdadero, el único posible para ellos. Este pensar verdadero es el que expresa y realiza la estructura fundamental originaria del existente humano, en cuanto ser-con-otro, estructura radicalmente política, y que en Latinoamérica está sometida a la dominación. Así, en la Filosofía de la Liberación la teoría filosófica está unida directa e indisolublemente a la *praxis*.

Este trecho, embora replique algumas generalizações que nos parecem desajustadas (como a assunção de que “pensar desde Latinoamérica era pensar desde la opresión”, o que contraria o *entre-lugar* de Silviano Santiago, ferramenta que utilizamos) refere alguns aspectos importantes. O “pensar verdadeiro” na génese de uma *praxis*, que tanto pode ser entendida como perspectiva ortodoxa no marxismo como, para grupos cristãos, ser entendida como acção, está enraizada numa identificação directa com o povo e com o seu próprio projecto de libertação dos regimes.

Como veremos em *El otoño del patriarca*, a espoliação da América Hispânica e Caribe ocupa lugar na diegese, transpondo o dado histórico para a matéria literária. Um exemplo, já abordado no capítulo I.3., é a venda do mar (o Mar do Caribe) em troca de rebuçados e revistas pornográficas pela mão de embaixadores estrangeiros de nomes germânicos, o que cria uma relação intersemiótica directa com a exploração da América Hispânica e Caribe que temos vindo a relatar. Mas há mais situações ao longo da narrativa de *El otoño del patriarca* que denunciam a presença imperialista – de nome germânico (inglês ou alemão), note-se. São exemplos disso as reuniões de conselho, que conglomeravam não só os representantes do governo, como os embaixadores estrangeiros (García Márquez, 1978 [1975]: 34):

[...] allí estaban todos los que él había querido que estuvieran, los liberales que habían vendido la guerra federal, los conservadores que la habían comprado, los generales del mando supremo, tres de sus ministros, el arzobispo primado y el embajador Schnontner, todos juntos en una sola trampa invocando la unión de todos contra el despotismo de siglos para repartirse entre todos el botín de su muerte, [...]

Ou os empréstimos de emergência concedidos ao país do patriarca, a troco de certas permissões e privilégios, como o direito de pesca nas suas águas (García Márquez, 1978 [1975]: 109), ou as celebrações do desembarque de tropas comandadas por almirantes estrangeiros (García Márquez, 1978 [1975]: 109). Também algumas

calamidades públicas têm assistência estrangeira (García Márquez, 1978 [1975]: 117). E há embaixadores que, além dos negócios e diplomacias, ainda acompanham o general patriarca em convívios eróticos (García Márquez, 1978 [1975]: 124): “[...] y no contento con eso había promovido en la sombra la insurrección del cuartel del Conde con la complicidad y la asistencia sin reservas del embajador Norton, su compinche de putas holandesas [...]”, entre muitos outros que se poderiam elencar aqui¹¹⁰.

Há regulares referências ao domínio alemão, porém a mais notória, entre muitas outras, ao domínio alemão, surge na sequência de uma invasão de um navio alemão em águas caribenhas, o que remete a alguns dos episódios históricos que relatam a tentativa de bloqueio por parte de esquadras alemãs, britânicas e italianas nalguns portos hispano-americanos¹¹¹ (García Márquez, 1978 [1975]: 224-225):

[...] pero él había oído decir lo mismo a todos sus ministros de hacienda desde los tiempos difíciles en que declaró la moratoria de los compromisos contraídos con los banqueros de Hamburgo, la escuadra alemana había bloqueado el puerto, un acorazado inglés disparó un cañonazo de advertencia que abrió un boquete en la torre de la catedral, pero él gritó que me cago en el rey de Londres, primero muertos que vendidos, gritó, muera el Kaiser, salvado en el instante final por los buenos oficios de su cómplice de dominó el embajador Charles W. Traxler cuyo gobierno se constituyó en garante de los compromisos europeos a cambio de un derecho de explotación vitalicia de nuestro subsuelo [...]

¹¹⁰ O Embaixador Wilson, que presenteia o patriarca com rebuçados e revistas pornográficas (García Márquez, 1978 [1975]: 201): “[...] embajador Wilson que solía acompañarlo hasta bien entrada la tarde bajo la fronda de la ceiba y le llevaba caramelos de Baltimore y revistas con cromos de mujeres desnudas para tratar de convencerle de que le diera las aguas territoriales [...]”, seja ele, seja o Embaixador Forbes (idem, 222): “[...] la mano con el guante de dedos rotos que trataba de cautivarnos con el cascabel de caramelo del embajador Forbes [...]” ou mesmo o Baldrich (idem, 222): “no volvió a necesitar los caramelos del embajador Baldrich”; e, se não são esses presentes, são outros, como o trompete que lhe dá o embaixador Streimberg (idem, 224): “[...] las razones siempre iguales del embajador Streimberg [...]”. Temos também o Kipling (idem, 257): “[...] aunque el embajador Kipling contaba en sus memorias prohibidas [...]” e, numa fase mais senil, na qual o patriarca já nem distingue quem é quem (idem, 259): “[...] ante el hechizo de la embajadora de Francia, o tal vez era de Turquía, o de Suecia, qué carajo, eran tantas iguales que no las distinguía y había pasado tanto tiempo que no se recordaba a sí mismo entre ellas [...]”.

¹¹¹ Conforme já havíamos explicado no início deste capítulo, porém repetimos aqui a citação (Katz, 1966: 189): “Ya en 1898 el Imperador [Wilhelm II] propuso a las grandes potencias europeas una acción común para salvar el imperio colonial español. En 1902 y 1903 los esfuerzos de la diplomacia alemana mostraron sus únicos éxitos reales. Buques alemanes, británicos e italianos realizaron concertadamente bloqueos y bombardeos para recobrar deudas en Venezuela.”

Apesar de praguejar contra a esquadra alemã, o patriarca continua refém dos interesses estrangeiros – e nisto, o seu poder vai sendo alugado pelo embaixador que melhor o sabe vestir, fragmentando-se. Representa-se, assim, a expropriação territorial e económica por parte do poder imperialista (independentemente da bandeira a que pregam os seus ideais), e a consequente abnegação por parte dos países e regiões hispano-americanas e caribenhas dos seus próprios recursos – e valores – para enfrentar as dívidas impostas pelo imperialismo estado-unidense e europeu (Navarro, 1990: 30-31):

Os gringos também ensinam, como bons arautos do capitalismo, que tudo se pode obter com dinheiro. Como lucidamente observa Alfaro¹¹² ao analisar o romance de García Márquez: “Ao fazer do dinheiro a base fundamental das relações humanas, os valores humanos se subordinam ao valor do dólar, meio essencial de sobrevivência física. Tudo se pode comprar e tudo está à venda.” Tudo está à venda, inclusive o mar. Mas a venda do mar apenas culmina o processo de expropriação que marca a história da América Latina e sua relação com os centros metropolitanos, a partir do descobrimento. Desde o começo do século XX, os Estados Unidos haviam se tornado o ‘pai protector’ do país caribenho contra os demandos dos europeus, em troca do direito de exploração vitalícia do subsolo.

Tal é mais evidente na seguinte passagem, na qual se plasma o domínio do imperialismo estado-unidense e europeu que resulta sobretudo numa apropriação económica e territorial (García Márquez, 1978 [1975]: 224):

[...] pensaba en todas como si fueran una sola mientras escuchaba medio dormido en la hamaca las razones siempre iguales del embajador Streimberg que le había regalado una trompeta acústica igual a la del perro de la voz del amo con un dispositivo eléctrico de amplificación para que él pudiera oír una vez más la pretensión insistente de llevarse nuestras aguas territoriales a buena cuenta de los servicios de la deuda externa y él repetía lo mismo de siempre que ni de vainas mi querido Stevenson, todo menos el mar, desconectaba el audífono eléctrico [...] para explicarle otra vez lo que tanto me habían explicado mis propios expertos sin recovecos de diccionario que estamos en los puros cueros mi general, [...] y luego otros empréstitos para pagar los intereses de los servicios atrasados, siempre a cambio de algo mi general, primero el monopolio de la quina y el tabaco para los ingleses, después el monopolio del caucho y el cacao para los holandeses, después la concesión del ferrocarril de los páramos

¹¹² Apud Navarro: Alfaro, Gustavo, “La Nave del Imperialismo en *El otoño del patriarca*”, in *ECO: Revista de Cultura del Occidente*, Bogotá, vol. 23, nº. 195, Janeiro 1979, p. 329.

y la navegación fluvial para los alemanes, y todo para los gringos por los acuerdos secretos [...]

Isto origina um crescente endividamento e subordinação aos interesses estrangeiros, que sempre vão mudando de nome, mas se mantêm na mesma posição prepotente perante a América Hispânica. A referência à pintura de Francis Barraud, *His Master's Voice* (1898): “[...] una trompeta acústica igual a la del perro de la voz del amo con un dispositivo eléctrico de amplificación para que él pudiera oír una vez más la pretensión insistente [...]” também surge em *Dinossauro Excelentíssimo*.¹¹³ Não é só uma referência, mas uma intercalação no texto, uma intertextualidade que resulta da articulação semiótica e irónica entre o que o patriarca diz, como age e o que a gravura representa.¹¹⁴

Tornando ao contexto histórico propriamente dito, além da já referida Primeira Guerra Mundial, a guerra mais atroz de sempre da História da Humanidade foi a que se lhe seguiu, a Segunda. Mais do que isso, o século XX foi o século “dessa violência geralmente tida por seu denominador comum” (Arendt, 2014: 13).

Em quase todos os pontos do mundo onde houve revoluções, houve também ditaduras: na Europa, Ásia e América Hispânica pululam os regimes ditatoriais¹¹⁵. Na América Hispânica, Porfírio Días domina o México de 1884 a 1911; e Manuel Estrada

¹¹³ Rui Miguel Caixeiro de Sousa (2016) analisa esta referência na obra de Cardoso Pires na sua dissertação de mestrado “A (re)construção do ditador em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*” da Universidade de Évora. Pode ser consultada em <[http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19619/1/A%20\(re\)constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20ditador%20em%20Dinossauro%20Excelent%C3%ADssimo%20e%20El%20Oto%C3%B1o%20del%20Patriarca_Rui%20Miguel%20Caixeiro%20de%20Sousa.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19619/1/A%20(re)constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20ditador%20em%20Dinossauro%20Excelent%C3%ADssimo%20e%20El%20Oto%C3%B1o%20del%20Patriarca_Rui%20Miguel%20Caixeiro%20de%20Sousa.pdf)>, 01/01/2020.

¹¹⁴ Vd. Anexo 1. 1..

¹¹⁵ Nesta linha, importaria também considerar a influência que os textos e pensamento de Karl Marx tiveram sobre o desenvolvimento humano, social e político nesta época. Há, de facto, uma orientação marxista nas lutas políticas e nas ciências sociais e humanas do século XX, e como a história deste período foi moldada tendo como base a influência marxista. O ensaio de Eric Hobsbawm “Que devem os Historiadores a Karl Marx?” reflecte sobre estas questões e a influência do pensamento de Marx nas lutas sociais (Eric Hobsbawm (2010 [1997], *Escritos sobre a História*, Lisboa: Relógio d’Água, pp. 129-150). Além disso, já alguns autores se debruçaram sobre estes assuntos em articulação com os autores que estudamos, enquadrando o percurso político dos escritores na obra que produziram, como Márcia Hoppe Navarro (1990), Roberto González Echevarría (2003), Dasso Saldívar (2016 [1997]) e Ana Isabel Serpa (2013), na sua tese de doutoramento *José Cardoso Pires – personagem, tempo e memória*, da Universidade dos Açores, in <<https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2894/3/TeseDoutoramentoAnaIsabelSerpaVF2014.pdf>>, 26/12/2019).

Cabrera (o ditador que serviu de modelo ao *Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias) ocupa a cadeira do poder na Guatemala de 1898 a 1920; e mais tarde, de 1931 a 1944, é Jorge Ubico quem a ocupa. Juan Vicente Gómez mantém-se no poder na Venezuela de 1908 a 1935.

Entretanto, na Europa, logo a seguir à Marcha sobre Roma de Benito Mussolini, em 1922, inicia-se em Espanha a ditadura de Primo de Rivera, e na Turquia o regime de Kemal Atatürk, ambos em 1923. Segue-se Estaline, que governa a Rússia com punho de ferro de 1924 a 1953. Em 1926, além ter sido o início da ditadura militar portuguesa, comandada pelo General Gomes da Costa (até 1933 decorre a Primeira Ditadura, ou a Ditadura Nacional, dando lugar ao “Estado Novo” de Salazar a partir desse ano), começam também as ditaduras polaca, com Jozef Pilsudski, e a lituana, com Antanas Smetona. Em 1929, o Rei Alexandre na Jugoslávia também inicia uma ditadura; em Outubro dá-se o *crash* da Bolsa de Nova Iorque, influenciando negativamente quase todas as economias dos países europeus. Depois, em 1930, começa a ditadura na Roménia; e é neste ano que Adolf Hitler é eleito como deputado para o Parlamento Alemão. Em 1931 inicia-se a República em Espanha.

No ano seguinte, em Portugal, António de Oliveira Salazar é eleito Presidente do Conselho de Ministros. Segue-se 1933, ano-chave para tudo o que sucederá na Europa: em Janeiro, Adolf Hitler é nomeado chanceler, depois de ter sido eleito na Alemanha com 36,8 % dos votos, em Novembro de 1932. Após o grande incêndio no Parlamento alemão (*Reichstag*) a 27 de Fevereiro de 1933, Adolf Hitler convence o Presidente Paul von Hindenburg a declarar o estado de emergência, admitindo a revogação das liberdades individuais e provocando uma campanha de violência e repressão contra os comunistas¹¹⁶, e convoca novas eleições para Março. O resultado é uma maioria absoluta claríssima: 43,9% dos votos para o NSDAP, partido de Hitler. Tal garante-lhe plenos poderes e a instauração de uma ditadura. Hitler torna-se a figura única de chefe de Estado após a morte de Hindenburg em 1934.

Ainda em 1933 em Portugal, António de Oliveira Salazar redige a Nova Constituição relativa àquilo que será o Estado Novo, e cria o Secretariado de Propaganda

¹¹⁶ O holandês Marinus van der Lubbe, acusado do incêndio, estava associado aos comunistas. A tese da autoria do incêndio é contestada por muitos especialistas.

Nacional, que será dirigido por António Ferro, o equivalente ao Ministério da Propaganda Alemão e Italiano.

Uma nota sobre o papel da propaganda como matéria política. Nesta época, o Ministério da Propaganda Alemão detinha 3% do Orçamento de Estado, o que revela o investimento na doutrinação política e social associada à propaganda, que era então considerada uma arma política de curto e de longo alcance, directa e intergeracional. A propaganda, podemos assumi-lo, não era apenas um instrumento de divulgação política do partido, tratava-se da própria base onde se criava – imageticamente e lexicalmente – o ideário nazi. Esta propaganda era sustentada filosoficamente e intelectualmente: filosoficamente porque os oradores do NSDAP recorriam a autores como Voltaire, Rousseau, Bismarck e Nietzsche, entre outros, para sustentarem as suas ideias, como vimos no subcapítulo I.3.. Intelectualmente, porque os próprios membros do partido materializavam o seu programa político de natureza reaccionária e a sua ideologia de “depuração da raça”, enquadrada numa “biopolítica” e num “biopoder” (usando a expressão de Michel Foucault¹¹⁷), e que opunha as “raças inferiores” à “raça ariana”, sustentada pela lógica do nacionalismo e imperialismo alemão em livros que circulavam e foram verdadeiros êxitos de vendas naquela época: *Mein Kampf*, de 1925 (*A Minha Luta*), de Adolf Hitler, que chegou a vender mais de dez milhões de exemplares, e *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, de 1930 (*O Mito do Século XX*¹¹⁸), de Alfred Rosenberg.

Ainda no mesmo ano, 1933, na Áustria, Engelbert Dollfuss chega ao poder. Em 1934, Adolf Hitler detém já plenos poderes como Presidente e Chanceler; na Estónia, Konstantin Päts inicia o seu regime, bem como Karlis Ulmanis, na Letónia.

1936 será também um ano absolutamente crucial para a História da Europa: começa a Guerra Civil em Espanha, opondo republicanos a nacionalistas. Ao longo de três anos, causa mais de meio milhão de mortos.¹¹⁹ Depois da Guerra Civil, o general

¹¹⁷ Sobre este conceito da filosofia de Foucault, a que fizemos menção no capítulo 1.1., cf. *O Nascimento da Biopolítica* (Lisboa: Edições 70, 2010) ou a edição original *Naissance de la biopolitique – Cours au Collège de France (1978-1979)*, da Gallimard, de 2004 (consultável em <<http://ekladata.com/cAvYIjpzaeE2-eR6aA71K6LzIwg/Foucault-Michel-Naissance-de-la-biopolitique-1978-1979-.pdf>>, 25/10/2019); ou a dissertação de doutoramento *Disposições biopolíticas na atualidade ocidental*, de Margarida Roque [Janeiro de 2016], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa <<http://hdl.handle.net/10362/18523>>, 25/10/2019.

¹¹⁸ Traduzimos o título da obra, pese embora não estar publicada em língua portuguesa.

¹¹⁹ Cf. Paul Preston (2005), *A Guerra Civil de Espanha*, Lisboa: Edições 70 (trad. António Belo).

Francisco Franco chega ao poder, governando um regime nacional-catolicista, de 10 de Outubro de 1936 até morrer em 1975 (período em que foi o *caudillo*¹²⁰ sendo que, entre 1938 e 1973, foi Presidente do Governo).

No mesmo ano, na Nicarágua, inicia-se a ditadura da estirpe Somoza: Anastasio, Luis e Anastasio Jr. governam de 1936 a 1979. Seis anos antes, Rafael Trujillo começa a sua ditadura na República Dominicana (1930-1961); e anos mais tarde, em 1952, a Venezuela volta a conhecer a ditadura, desta vez devido a Marcos Pérez Jiménez, que se mantém no poder seis anos, entre 1952 e 1958. No Brasil instaurou-se uma ditadura militar, de 1964 a 1985, constituída por três fases diferentes, e que servira de modelo aos regimes ditatoriais anti-comunistas da América Hispânica: o da Argentina (de 1976 a 1983 decorreu o período mais violento da ditadura na Argentina, por uma Junta Militar), do Chile (1973-1988, com Augusto Pinochet e o aval dos E.U.A. e do Brasil), no Uruguai (1973-1985), e no Paraguai (1954-1989, a mais longa da América do Sul). Estes países articulavam-se com os E. U. A. como força de combate única e temerária (envolvendo práticas ilegais como tortura, sequestro, assassinato a soldo) contra o comunismo, o guevarismo e os regimes democráticos socialistas.

Antes de entrarmos na década de 70, não podemos deixar de referir um ano fulcral neste contexto: 1968. Em Maio de 1968, revoltas sociais estalaram em França, Itália e Alemanha, demonstrando como o poder da acção social e popular unia indivíduos de diferentes faixas etárias, classes sociais ou etnias. Em Portugal, é nesse ano que tem início o governo de Marcelo Caetano – e é neste ano, também, que José Cardoso Pires publica *O Delfim* pela Moraes Editores, por muitos considerada a sua obra-prima. Apesar dos aplausos e dos elogios da crítica, o autor apercebe-se que as

¹²⁰ *Caudillo* e *caudillismo* tem origem no termo do latim *capitus*, que significa *cabeça*, associando-se, como tal, ao chefe da política como homem forte que se situa acima das instituições quando estas se encontram num estado frágil ou embrionário. A América Hispânica, durante o século XIX, teve inúmeros destes dirigentes, tornando-se o *caudillismo* um fenómeno quase exclusivamente hispano-americano (Francisco Franco também era considerado um *caudillo*): “El término “caudillo” es tan elástico a la hora de su uso, que se refiere a una cantidad de personalidades similares pero con grandes diferencias. En este sentido, “caudillos” han sido Villa y Zapata; Morazán y Sandino; Páez y Moreno; Santa Anna, Obregón y Díaz; De Rosas y Rodríguez de Francia; Perón y Vargas; Trujillo y Stroessner, y tantos otros que no escaparon al título –que parecía agradales– y que a ojos de seguidores y detractores adquiría características que los enaltecía o los denostaba, según el caso.” Pedro Castro (2009), “El *caudillismo* en América Latina, ayer y hoy”, *Política y Cultura*, primavera 2007, número 27, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, pp. 9-29. P. 10. <<https://www.redalyc.org/pdf/267/26702702.pdf>>, 28/12/2019.

mudanças vividas em França e noutros países da Europa não chegarão a terras portuguesas. Em 1969, parte para Londres, sem a família, a convite de Stephen Reckert, para dar aulas de Literatura Portuguesa no King's College. É em Londres que escreve *Dinossauro Excelentíssimo* (como presente de aniversário para a sua filha mais nova), e o ensaio *Técnica do Golpe de Censura*, duas obras que pretendem, de formas muito diferentes, ilustrar como os artifícios e dissimulações da censura determinam, bloqueiam e envenenam o ofício do escritor (e, por extensão, de todos os artistas e criadores). 1968 é também o ano em que Gabriel García Márquez começa a recolher os louros pela publicação de *Cien años de soledad*, publicada em 1967, também considerada a obra-prima do escritor colombiano.

O decénio de 70, durante o qual foram publicadas as duas obras do nosso *corpus* de análise, foi um período de ruptura política e social em múltiplos pontos do mundo. Foi nesta altura, como observámos, que surgiram as correntes da Filosofia de Libertação na Argentina. Novamente se verifica que a história e a cultura fluem como um rio sem margens, afectando igualmente todas as geografias políticas, o que evidencia a inexistência de fronteiras que demarquem cada acontecimento histórico: tudo é factor de influência; e no plano macrohistórico, como no plano macrocultural, afirmar a definição peremptória de fronteiras é não só erróneo como ineficaz. Os acontecimentos do século XX tornam-se exemplos disso não só com o dealbar dos regimes ditatoriais, como com os períodos de crise económica que originam os furores nacionalistas, e com as revoluções. É também em 1973, a 11 de Setembro, que se dá o golpe de Estado comandado por Augusto Pinochet no Chile, um processo político complexo durante o qual morre Salvador Allende, o presidente eleito.

Não é unânime, entre os historiadores e sociólogos, que a ditadura portuguesa de António de Oliveira Salazar seja pertencente ao fascismo. Aliás, os regimes ibéricos são desconsiderados como regimes fascistas por alguns autores¹²¹, seja pela relação que mantiveram com a Igreja (uma relação de passividade política, e, até, de aliança nalguns momentos cruciais do regime), pelo facto de não se terem associado ao conflito da Segunda Guerra Mundial, ou ainda, por não terem abarcado algumas características que

¹²¹ Manuel Loff (2010), no artigo “Salazarismo e Franquismo: projecto, adaptação e história”, elabora uma breve revisão crítica sobre os contributos de alguns autores para esta discussão.

poderiam parecer factores determinantes na consolidação de um regime de cariz fascista: a espiritualidade inerente ao mesmo – que não estava relacionada com a religião, pelo contrário; e a necessidade de reclamar território continental como medida de política externa aliada à noção mussoliniana de *spazio vitale*, ou a correspondente hitleriana *Lebensraum*. Indica-nos o historiador Manuel Loff (Loff, 2010: 450):

[...] os casos fascista italiano e nacional-socialista alemão, esses sim, constituíram o núcleo histórico sobre o qual se construiu o modelo, ou pelo menos aos que se foram buscar os critérios de análise, com que se procurou sintetizar e tornar inteligível a tipologia de reacção autoritária, específica do período que se inicia com a Revolução soviética e com o pós-I Guerra Mundial e que termina com a derrota nazifascista em 1945. [...] Tal centralidade dos casos alemão (especialmente deste) e italiano tem consequências conceptuais e metodológicas muito evidentes. A generalidade dos estudiosos que os tomam como verdadeiros modelos ideais rejeitam uma caracterização fascista, e mais ainda totalitária, dos dois regimes ibéricos em questão, categorizando-os simplesmente como autoritários, um conceito *attrappe-tout*, com a mesma falta de espessura e rigor conceptual quanto habitualmente se atribui à utilização comum do adjectivo fascista no âmbito da discussão puramente política.

Embora o fascismo seja associado ao autoritarismo, o mesmo não sucede com o comunismo de Estaline, apesar de Hannah Arendt, em *As Origens do Totalitarismo* (2006 [1951]) corroborar tal, denominando o regime soviético como regime bolchevique. Terá sido por que motivo? Será porque, Estaline, ao se associar à força dos Aliados da Segunda Guerra Mundial na recta final do conflito, implicou, sub-repticiamente, uma amnistia dos massacres que haviam sido cometidos sob o seu jugo? Se se consideram os regimes extremistas do comunismo como regimes autoritários, não há margem, no âmbito do estudo de História das Ideias, e estudos sociopolíticos, para abreviar os regimes de Salazar e de Franco somente como regimes autoritários. Assim, quando historiógrafos e historiadores obtemperam que os regimes ibéricos não foram regimes fascistas, mas autoritários, estarão a equalizá-los a todos os outros, menosprezando as idiossincrasias que os integram no movimento político de extrema-direita que é o fascismo. De facto, adianta ainda Loff (Loff, 2010: 451):

Por exemplo, a sistematização comparativa entre casos marginais como o português e o espanhol, tão óbvia, no meu entender não tem sido tão frequentemente tentada quanto induz a proximidade geográfica, ideológica,

social ou de modelo em geral – e essa é, mais uma vez, consequência de uma sobrevalorização dos modelos alemão e italiano com consequências bastante evidentes.

Esta sobrevalorização dos modelos alemão e italiano tem sido revertida nos últimos anos, com os estudos de inúmeros investigadores como os já citados Fernando Rosas, Manuel Loff, António Costa Pinto, Robert Paxton em *The Anatomy of Fascism* (2004) e Michael Mann com *Fascists* (2004), entre muitos outros. Outros autores há que defendem o absoluto contrário (Loff, 2010: 450), de que o salazarismo não é pertencente ao fascismo, apesar de ser um regime ditatorial com práticas fascistas.¹²² Também o ex-Presidente da República Mário Soares o afirmou numa ocasião.¹²³

Se optássemos por ser absolutamente rigorosos na definição conceptual do fascismo, como alguns autores (Mann, 2004; Paxton, 2004) desenvolvem, apenas definiríamos o regime ditatorial italiano de Benito Mussolini como fascista¹²⁴. Assim, o regime de Hitler teria de se denominar nacional-socialista, como o nome do partido NSDAP indica, apesar das influências e transversalidades entre o regime de Mussolini e o de Hitler. E ficaríamos com as definições concretas de cada regime, sem dúvidas: o regime português de Salazar é o salazarismo, dando depois lugar ao que foi denominado por marcelismo, no tempo de Marcelo Caetano; e o espanhol de Francisco Franco o franquismo ou o nacional-catolicismo. Faltar-nos-ia a definição do regime turco, estónio, lituano, grego, entre muitos outros que assombraram o globo nesta era. Comumente, ou seja, sem atendermos ao rigor, ao fascismo associam-se os regimes conotados com

¹²² Rosas, 2001: 1053: “Em Portugal, por maioria de razão, isso se verificou: um «fascismo sem movimento fascista», para retomar o conceito de Manuel Lucena, um país escassamente industrializado, pouco urbanizado, com enorme peso das sociabilidades tradicionais de base rural, evidenciava espaços relevantes que escapavam ou resistiam naturalmente à padronização ideológica estatizante.” In <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>>, 31/12/2019.

¹²³ “Marcelo Caetano era muito mais fascista, propriamente dito, do que o Salazar. Nunca foi propriamente fascista, era assim uma coisa, mas não era... era um ditador, isso era, completamente, com censura, baseado na censura e na polícia política, mas era isso apenas, não ia mais longe.” In <<https://www.youtube.com/watch?v=BELyfvf5J9M>> (últ. cons. a 04/07/2019); e Madeleine Albright, no seu recente livro *Fascismo – Um alerta* (2018) no qual dedica algumas linhas a António de Oliveira Salazar, enuncia que este considerava o nazismo como imoral e que desconfiava da democracia, mas que jamais se havia afirmado como fascista por nunca haver contestado a Igreja, in <<https://www.dn.pt/edicao-do-dia/30-set-2018/interior/madeleine-albright-salazar-nao-era-fascista--9923234.html>>, 04/07/2019.

¹²⁴ António Costa Pinto (2006), “De regresso ao fascismo”, in *Análise Social*, vol. XLI (179), pp. 611-627, consultável in <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218721988E0nWB3uv2Lf11OW9.pdf>>, 10/12/2019.

o conservadorismo, a direita política; assim como ao comunismo se associam os regimes de esquerda. É nesta bipolaridade que o discurso político se baseia, ainda hoje. No entanto, e uma vez que não cabe aqui elaborarmos uma dissertação lexicográfica e histórico-social sobre a génese de cada regime por não estarmos habilitados a tal, assumiremos a definição comum de *fascismo* para os regimes ditatoriais conotados com o conservadorismo, como o português. O próprio preâmbulo da Constituição Portuguesa, na VII Revisão Constitucional de 2005 (a mais recente) assim principia: “A 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas, coroando a longa resistência do povo português e interpretando os seus sentimentos profundos, derrubou o regime fascista.”¹²⁵

O regime salazarista tem uma natureza particular de associação a uma visão tradicionalista dos ideais nacionalistas, baseando-se mais numa reconstrução do passado, ou reinvenção da tradição, como nos demonstra Eric Hobsbawm (Hobsbawm & Ranger, 1988 [1983]: 1): “Traditions which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented”, do que de uma perspectiva de futuro, de idealização de uma nova ordem (como aconteceu no caso do regime de Mussolini). De facto, Hobsbawm defende que sempre que é necessária uma mudança radical de um sistema ideológico, isso também implica um reajuste de tradições, rituais e valores consoante a capa ideológica de que se pretende revestir esse sistema (Hobsbawm & Ranger, 1988 [1983]: 4):

Inventing traditions [...] is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition. [...] There is probably no time and place with which historians are concerned which has not seen the “invention” of tradition in this sense. However, we should expect it to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which “old” traditions had been designed, producing new ones to which they were not applicable [...] Such changes have been particularly significant in the past 200 years, and it is therefore reasonable to expect these instant formalizations of new traditions to cluster during this period.

¹²⁵ E prossegue: “Libertar Portugal da ditadura, da opressão e do colonialismo representou uma transformação revolucionária e o início de uma viragem histórica da sociedade portuguesa”. Retirado do sítio oficial do Parlamento da Assembleia da República Portuguesa, na secção “Memória”: <<https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>>, 13/12/2019.

Todos os períodos históricos viram, nalgum sentido, a “invenção da tradição”, mas acontece mais frequentemente quando se dá uma rápida transformação social que debilita os padrões sociais ligados a “velhas” tradições. Há, assim, um padrão de valores que se torna obsoleto e desvalorizado em detrimento de outro mais ajustado ao sistema ideológico em causa. No caso português, tal prende-se com uma *reinvenção*, uma *adaptabilidade*: um revivalismo dos momentos históricos de glorificação nacional, como sejam a fundação da nação portuguesa, e o louvor a D. Afonso Henriques, os “Descobrimentos” (a partir do qual, por extensão, se canoniza, com maior vigor, a obra épica camoniana d’ *Os Lusíadas*), ou o primeiro voo transatlântico, de Sacadura Cabral e Gago Coutinho (em 1922). Não é contraditório o uso de “material antigo” para a construção ou invenção de tradições, como Hobsbawm & Ranger aludem (Hobsbawm & Ranger, 1988 [1983]: 6):

More interesting, from our point of view, is the use of ancient materials to construct invented traditions of a novel type for quite novel purposes. A large store of such materials is accumulated in the past of any society, and an elaborate language of symbolic practice and communication is always available. Sometimes new traditions could be readily grafted on old ones, sometimes they could be devised by borrowing from the well-supplied warehouses of official ritual, symbolism and moral exhortation – religion and princely pomp, folklore and freemasonry (itself an earlier invented tradition of great symbolic force). [...] Existing customary traditional practices – folksong, physical contests, marksmanship – were modified, ritualized and institutionalized for the new national purpose effects.

Romarias e festas populares celebrando datas que marcam conquistas nacionais, ou canções, rimas e histórias que descrevem episódios históricos nos manuais escolares distribuídos na época, constituem essa reserva de valores e princípios a difundir e adoptar pela sociedade como algo “tradicional”, que sempre fez parte do âmago de se ser daquele país¹²⁶. A *memória histórica* submissa aos ideais da “pátria” e/ou “nação”¹²⁷ são os baús apetrechados onde tudo se vai recolher: “well-supplied warehouses of official ritual, symbolism and moral exhortation” (idem, ibidem), tornando-se selos de certificação nacional, garantias da autenticidade das origens dessas mesmas tradições.

¹²⁶ Cf. Acciaiuoli, Cunha Leal & Maia (2008), *Arte e Poder*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea.

¹²⁷ Cf. Nota 26.

Algumas figuras da história nacional, como o Infante Dom Henrique, Nun'Álvares Pereira e outros, são enquadradas numa representação mítica, prefigurando um friso simbólico e *mitológico* “tipicamente” português; e as histórias apenas a essas figuras e episódios são adrede descritos numa retórica epidíctica, uma “elaborate language of symbolic practice and communication” (idem, ibidem), de veneração e louvor das vidas do passado que permitiram que se corporizasse uma glória nacionalista. Num pequeno livro intitulado *Quadros da Nossa História para a 3ª. classe*, de 1960, podemos ler, num intróito intitulado “Das instruções que acompanham os programas do ensino primário”¹²⁸: “Na escola primária... a história será a “mestra do futuro” e ajudará a definir as grandes linhas da presença portuguesa intercontinental e plurirracial no mundo contemporâneo...”

As “tradições inventadas”, conforme Hobsbawm & Ranger (1988 [1983]) explicam, são de três tipos, podendo relacionar-se entre si: primeiro, as tradições estabelecem ou simbolizam uma coesão social que pressupõe uma indivisibilidade diante dos “elevados valores da nação”; segundo, pertencem a instituições, estatutos ou formas de autoridade legítimas (no caso que aqui estudamos, é a figura do “chefe de poder” a principal, e depois a instituição da Igreja e outras); terceiro, as “tradições inventadas” correspondem a uma imposição de crenças, sistemas de valor e padrões de comportamento (religiosidade fervorosa, repressão e sistema de censura, e policiamento de costumes são alguns exemplos) (Hobsbawm & Ranger (1988 [1983]): 9). Estes três tipos de “tradição inventada” entrelaçam-se, criando uma ligação de reciprocidade contínua e inseparável, (falando nós do caso da ditadura portuguesa), não podendo existir um tipo sem que os outros lhe estejam subjacentes.¹²⁹

A título de contraste, o regime ditatorial de Mussolini aposta numa “invenção de tradições” que inclui uma visão de futuro (identificando-se com o movimento futurista de Marinetti, no âmbito cultural e artístico, e na evolução científica associada à tecnologia e engenharia bélicas, sob a divisa do avanço da sociedade italiana), e uma

¹²⁸ Estas instruções são excertos transcritos do Decreto-lei nº. 42994, de 28 de Maio de 1960, no qual se baseia o livro, consultável em < dre.pt/application/file/504239>, 19/11/2019.

¹²⁹ Ressalvamos que articulamos a “invenção da tradição” directamente com os contextos sociopolíticos das ditaduras, mas estamos cientes de que este conceito historiográfico transcende esta época e contexto.

espiritualidade e sistema de pensamento *novo*: “O fascismo é um conceito religioso, no qual o homem é observado na sua relação imanente com uma lei superior e com uma Vontade objectiva que transcende o indivíduo e o eleva enquanto membro consciente de uma sociedade espiritual.”¹³⁰

Mais do que um movimento sociopolítico, o fascismo assume-se, desde o início, como um movimento espiritual, de elevação humana, e de mudança de ciclo para um país que se viu encurralado social e economicamente no pós-guerra. Recorde-se que Itália, como a Alemanha, considerou-se “derrotada” nas deliberações e nos tratados de paz que procederam ao armistício de onze de Novembro de 1918. Assim, surge a necessidade da reclamação de territórios em nome de uma reglorificação nacional.

A espiritualidade associada ao fascismo foi também analisada por Thomas Mann, sobretudo na obra *Mario und der Zauberer*, de 1930. Considerada uma narrativa de realismo psicológico, relata a história de uma família alemã que vai passar férias a um hotel e se apercebe do estranho ambiente que se sente no lugar: às crianças é negada a liberdade para brincar, há divisões de grupos por salas (entre os que são alemães ou não) e, à noite, um hipnotista, de nome Cipolla, entretém os convidados com os seus truques de magia e a sua retórica que enfeitiça, levando os hipnotizados a fazer o que não querem. Mann, tendo vivido em Itália em 1920, assistiu à edificação do ideário de Mussolini, minuciosamente pensado para cada sector da sociedade e da vida dos italianos (economia, território, educação, beleza feminina, artes visuais e ofícios, imprensa e literatura) com o propósito de restituir a “glória perdida” da Itália “malograda” depois da Guerra de 1914-1918 e tudo o que se lhe seguiu.

Esta espiritualidade surge como resposta à desordem social e económica que alguns países da Europa, após essa guerra das trincheiras, viveram intensamente: a necessidade de suprir a fome, o desemprego, a doença (sobretudo a gripe pneumónica) e a insalubridade eram superiores a qualquer chamamento de esperança que pudesse

¹³⁰ Esta citação é um pequeno excerto da *Dottrina del fascismo*, redigida por Giovanni Gentile (que escreveu a primeira parte “Idee Fondamentali”) e Benito Mussolini (que escreveu a segunda parte do ensaio) em 1932, e que integrou a Enciclopédia Treccani. A tradução é nossa a partir de: “Il fascismo è una concezione religiosa, in cui l'uomo è veduto nel suo immanente rapporto con una legge superiore, con una Volontà obiettiva che trascende l'individuo particolare e lo eleva a membro consapevole di una società spirituale.” Consultável em <http://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/>, 27/06/2019.

haver. O impulso espiritual que os movimentos totalitários deram à sociedade também trouxeram outro propósito, sobretudo mais marcante a partir da crise de 1929: direccionaram a economia para uma “economia de guerra”, na qual fábricas eram transformadas em linhas de produção para material de guerra (sobretudo na Itália e Alemanha) (Varela, 2018: 61-64). Não olvidemos, no entanto, que apesar das baixas condições de vida, houve, sempre, tentativas de resistência e dissidência em relação a estes grupos e partidos que apregoavam uma “nova ordem” e que acabaram por constituir a génese dos grandes partidos que serviram de base aos governos ditatoriais, como o de Mussolini, Hitler, Salazar ou Franco.

Não queremos com isto desculpar nem amnistiar o que surgiu depois, pelo contrário: apenas lemos os factores de origem dos regimes ditatoriais, que nunca serão singulares, é certo, mas que trazem consigo uma série de respostas a outras carências. Estas carências advêm de uma série de problemas complexos que não nos cabe aqui aprofundar: a polarização política – partidos, grupos e elites políticas cada vez mais opostas e distantes polarizam a democracia, deixando vazio o centro, e tornando-a mais frágil e susceptível ao extremismo ideológico (Costa Pinto, 2006: 615), a sensação de desordem e ruptura social e económica (Paxton, 2004: 49-51) e orgulho nacional derrotado, entre outros factores¹³¹ (Paxton, 2004: 26).

Embora não tenha havido uma convicção espiritual tão assumida no decurso do longo regime ditatorial português, pelo menos quando equiparada com o regime de Mussolini, António Ferro, repórter e dirigente do Secretariado de Propaganda Nacional, percebe o valor da palavra e da imagem e usa-os habilmente a fim de criar uma “política do espírito”. Essa “política do espírito” identifica-se com uma mística nacional e é fundada num pensamento que contraria o materialismo histórico (marxismo)¹³², aliada a uma imagem de Salazar que se aproxima à de um “messias anunciado” através das cinco entrevistas que António Ferro faz ao Presidente do Conselho em 1932 para o jornal

¹³¹ Temos consciência de que cada regime ditatorial e movimento totalitário tem as suas idiossincrasias, e sabemos que, como tal, não devemos generalizar nem reduzir as origens dos fenómenos dos fascismos, como Paxton lhes chama, a três ou quatro factores, e como tal, Cf. Paxton (2004: 82-88), Costa Pinto (2006) e Bosworth (2009).

¹³² Cf. Eric Hobsbawm (2010), *Escritos sobre a História*, Lisboa: Relógio d'Água.

Diário de Notícias; e é continuada, depois, com os projectos propagandísticos (editoriais e artísticos) do SPN.¹³³

Alfredo Strössner, presidente e ditador do Paraguai entre 15 de Agosto de 1954 e 3 de Fevereiro de 1989 foi apelidado de “Tiranossauro”, por estar há tanto tempo sentado na cadeira do poder. Esse termo também seria utilizado por José Cardoso Pires para designar o ditador português, António de Oliveira Salazar. É impossível não mencionarmos também o micro-conto do escritor hondurenho e guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003)¹³⁴, considerado por Ángel Rama como o autor que restituiu o género clássico da fábula à América Hispânica¹³⁵. O conto “Dinosaurio”, tido como o mais curto da história da literatura, foi publicado em 1959 em *Obras Completas (y otros cuentos)*¹³⁶, primeira obra do autor. Monterroso reescreveu e inventou géneros literários, juntando a paródia, a ironia, a farsa, o humor, a sátira e a crítica através da diluição entre géneros e estilos, polissemia, estranheza e elementos teriomórficos, desafiando a imaginação do leitor. O conto é tão curto que não nos coibimos de o citar aqui: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” (Monterroso, 1990 [1959]: 77) Nos anos 60 e 70, foi incluído em diversas antologias e estudado como jogo literário que infunde estranheza no leitor: como está ali um dinossauro? Onde é “allí”? E quem poderia estar adormecido com um dinossauro por perto? Consagrado como um dos melhores textos, e mais citados, da literatura hispano-americana¹³⁷, devido à sua leitura polissémica e intertextual, torna-se também, nas suas sete palavras, uma crítica satírica

¹³³ Cf. António Ferro (2003 [1932]), *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa: Parceria A.M. Pereira; Fernando Rosas (2001), “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”; Margarida Acciauioli (2013), *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Editorial Bizâncio.

¹³⁴ Cf. página de homenagem ao autor e à obra no Centro Virtual Cervantes, <<https://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/>>, 25/12/2019.

¹³⁵ Ángel Rama. «Un fabulista para nuestro tiempo.» *Refracción. Monterroso ante la crítica*. Era, México, 1995, in <<https://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/obra/oveja.htm#nota1>>, 25/12/2019.

¹³⁶ Publicado pela Universidad Autónoma do México.

¹³⁷ Cf. Lauro Zavala (2002), “Diez razones para olvidar el dinosaurio de Monterroso” in <https://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/acerca/zavala.htm#nota*>, 25/12/2019; Cerdán Vargas, Faustino Gerardo (2003), “Augusto Monterroso y el minicuento” in *La Palabra y el Hombre*, nº. 125, Universidad Veracruzana, pp. 35-42, <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/463/2003125P35.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, 25/12/2019; Forte, Nora Beatriz (1999), “El campo intelectual: refracción. Augusto Monterroso ante la crítica” in *Anuario* nº. 2, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de la Pampa, pp. 313-321, <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/anuv02a27forte.pdf>, 25/12/2019.

e simbólica dos regimes políticos que excediam o seu tempo legítimo (e todas as outras legitimidades éticas, morais, políticas e constitucionais) para governar. Terá, portanto, uma leitura política e ideológica, que poderemos associar ao imperador-dinossauro e ao patriarca que analisamos.

A ditadura portuguesa foi, de facto, a mais longa de sempre (no espectro geral de um regime de extrema-direita), e caracterizou-se por três fases. O golpe militar de 28 de Maio de 1926 instaurara um novo regime – a ditadura militar – no qual António Oliveira Salazar, professor na Universidade de Coimbra, se encarregou da pasta das Finanças, a convite do Presidente da República de então, o general Óscar Carmona. Salazar aceitou o cargo sob condição de poder supervisionar os ministérios e ter direito de veto sobre os gastos de todas as pastas. Destarte, Salazar conseguia aumentar o valor das receitas e foi, desde muito cedo, considerado o “salvador da nação”, pois havia resgatado o país de uma crise económica e social. O seu poder consolida-se, *centraliza-se*: Salazar entendia que um “Estado forte” que garantisse a ordem deveria assentar num reforço do poder executivo e na figura do “chefe” que ele, naturalmente, encarnaria. Assim, acabar-se-ia com o pluralismo partidário, substituindo-o pelo partido único, juntamente com a proibição dos sindicatos livres. Identificamos, assim, a centralização do poder numa figura apenas, a do chefe, e as características totalitárias que constituíam este regime ditatorial. Salazar defendia também a preservação dos valores tradicionais encimados pela tríade Deus, Pátria e Família, num princípio de moralidade absoluta que educasse a sociedade; e, além disso, que um “Estado forte” se definia de igual modo pelo imperialismo colonial ou ultramarino e pelo nacionalismo económico.

Em 1932, Oliveira Salazar foi nomeado Presidente do Conselho de Ministros, e começou a redigir a Nova Constituição, tendo-a pronta em Abril de 1933. É nesta altura que se inicia um novo período ditatorial, já não militar, a que Salazar chamou “Estado Novo”, e que acabou por cunhar essa segunda fase da ditadura portuguesa.¹³⁸ Entre

¹³⁸ Expressão mencionada variadas vezes nos discursos das sessões parlamentares que Salazar fazia enquanto Presidente do Conselho, difundindo a ideia de um “Estado forte” que reflectisse a “espiritualidade portuguesa de mais de oito séculos”. Por exemplo, num dos seus discursos em 1940, por ocasião da Concordata e Acordo Missionário de 1940, a 27 de Maio, podemos ler, nas transcrições dos

1933 e 1936 os mecanismos repressivos do regime português são concebidos e desenvolvidos, estruturando um sistema de controlo e repressão feroz. A Colónia Penal do Tarrafal, em Cabo Verde, é criada neste período; e é em 1933 que é criada a PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, que mais tarde, em 1945, se denomina PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). A censura já estava oficializada nesta altura, que, aliás, tinha tido início em Junho de 1926, menos de um mês depois do golpe de 28 de Maio que instaurara a ditadura militar, mas concentrava-se em postos locais de informação e na censura prévia à imprensa.¹³⁹

O Estado Novo consubstanciava-se com uma “espiritualidade mística e histórica” do povo português, moldando um “mito de um novo nacionalismo”, nas palavras de Fernando Rosas (Rosas, 2001: 1034):

O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica. Por isso, ele cumpria-se, não se discutia, discuti-lo era discutir a nação. O célebre slogan «Tudo pela Nação, nada contra a Nação» resume, no essencial, este mito providencialista.

O regime do Estado Novo não foi um regime monolítico, tendo evoluído com um chefe que “sabia durar” (Rosas, 2012). Esta segunda fase durou até 1968, ano em que

discursos de sessões da Assembleia Nacional: “Digamos, por outras palavras: o Estado vai abster-se de fazer política com a Igreja, na certeza de que a Igreja se abstém de fazer política com o Estado. [...] Isto pode ser e deve ser assim: pode ser, primeiro, em virtude de todas aquelas razões derivadas da formação espiritual deste povo e da sua vocação histórica e, depois, pelo facto de termos enfim um Estado Nacional, ou seja, termos chegado à integração da Nação no Estado Novo Português. [...] Mas volto à primeira ideia [sic] deste discurso e só para dizer o seguinte: não tivemos a intenção de reparar os últimos trinta anos da nossa história, mas de ir mais longe, e, no regresso à melhor tradição, reintegrar, sob este aspecto, Portugal na directriz tradicional dos seus destinos. Regressamos, com a força e pujança de um Estado renascido, a uma das grandes fontes da vida nacional, e, sem deixarmos de ser do nosso tempo por todo o progresso material e por todas as conquistas da civilização, somos nos altos domínios da espiritualidade os mesmos de há oito séculos. Marcá-lo por tal maneira é certamente um triunfo político, é um grande acto da história.” in <<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/02/03/089/1940-05-26/71?q=Estado%2BNovo&from=1933&to=1940>>, 14/12/2019.

¹³⁹ “Em 1933, as funções de vigilância político-social eram exercidas pela Polícia de Defesa Política e Social, dependente do Ministério do Interior, e pela Secção da Polícia Internacional Portuguesa, da Polícia de Investigação Criminal de Lisboa, tutelada pelo Ministério da Justiça e Cultos. A primeira fazia-o dentro do País, mais especialmente sobre nacionais, enquanto a segunda actuava sobre estrangeiros, nas fronteiras terrestre e marítima. A complementaridade dessa acção, a conveniência de submeter ao mesmo organismo a vigilância de estrangeiros nas fronteiras e a necessidade de dar às duas Polícias um comando único directamente subordinado ao Ministério do Interior, foram as principais razões que levaram à criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, ainda em 1933.” in PIDE-DGS, Associação dos Amigos da Torre do Tombo, <<https://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1452>>, 28/12/2019.

Marcelo Caetano chegou ao poder, substituindo Salazar (declarado pelo Presidente da República Américo Tomaz como “fisicamente incapaz de governar”). A partir deste ano dá-se início ao período designado por marcelismo, sobre o qual falaremos nas seguintes secções, e que prossegue até ao dia da Liberdade, 25 de Abril de 1974.

A Colômbia, por sua vez, é um caso singular na história política hispano-americana. O país teve duas ditaduras no século XX (com Rafael Reyes Prieto, 1904-1909, e Gustavo Rojas Pinilla, que referimos a seguir), mas é assolado por uma violência extrema desde a época da independência, uma violência que faz parte do quotidiano do país, tal como se fosse (Rueda, 2011: 12):

[...] una situación de guerra endémica y permanente, [...] y que tuvo su punto crítico en la larga secuencia de violencias que ocurrieron desde mediados de la década de 1940 hasta comienzos de la de 1960, cuando tuvo lugar el brutal enfrentamiento entre miembros de los partidos liberal y conservador conocido con el ambiguo y problemático nombre de “la Violencia”.

Comummente, é apontada a data de 1948 como o início da guerra civil não declarada, a “La Violencia”, depois do *Bogotazo*, a convulsão popular que se seguiu ao assassinato, a 9 de Abril, de Jorge Eliécer Gaitán em Bogotá, candidato nas eleições seguintes pela facção mais radical do partido Liberal (Arena Grisales, 2013: 126).

Jorge Eliécer Gaitán (1902-1948) estudou Direito na Universidad Nacional da Colômbia, em Bogotá, e prosseguiu os seus estudos em Roma, na segunda metade dos anos 20, onde foi inspirado pela oratória de Benito Mussolini e pela “mística” e “culto do chefe” de que aquele era modelo. Era carismático e admirado por boa parte da população colombiana, tendo-se tornado um mártir depois de ter sido assassinado (Rueda, 2011: 68). Graziano Palamara, no âmbito do projecto internacional *Italia y América Latina: política y diplomacia en la edad contemporánea*, da Università degli Studi di Salerno e a Universidad Católica de Colômbia, disserta sobre esta questão, reiterando que a sugestão de elementos mussolinianos na oratória de Gaitán não implicam que houvesse uma identificação ideológica com o movimento fascista italiano (Palamara, 2015: 27-28):

[...] servirse de la imagen de Benito Mussolini para marcar como fascistas las propuestas de Gaitán y del gaitanismo sería insuficiente y engañoso. Por otra parte, opinamos que es la misma historia de Gaitán la que libera el campo de

equivocos y ambigüedad: su oposición a las doctrinas fascistas, a la facción de “los leopardos”, a Laureano Gómez y al grupo del periódico conservador El Siglo – ese sí favorable a Mussolini – excluyen y debilitan, tanto a nivel histórico como político, la hipótesis de un Gaitán fascizante. Una suposición, además, que el mismo Gaitán quiso rechazar cuando, en enero de 1947, con el artículo XI de la Plataforma de Colón, señaló que su ‘liberalismo luchará contra las fuerzas de regresión que traten de imponer una política fascista o falangista en nuestro país’.

No entanto, “La Violencia”, apesar de ser um marco histórico do país, a rigor, não é um fenómeno unívoco, e na área da sociologia e historiografia procura-se expandir a sua investigação espacial e temporalmente nos últimos anos (Suárez, 2010: 25), reconhecendo que (Suárez, 2010: 27): “Los traumas dejados por La Violencia han desempeñado un papel determinante en la construcción del discurso sobre la violencia en general”. O assassinato de Gaitán é, para alguns autores, considerado um dos “puntos de partida” para a configuração de uma memória mítico-histórica moldada pela violência (Suárez, 2010: 23).

Note-se que, pese embora a Colômbia se estruturar politicamente como um sistema bipartidista, há divisões e facções no seio de cada partido, o que provoca intensas discórdias¹⁴⁰. Antes do assassinato de Gaitán, Mariano Ospina Pérez, da ala

¹⁴⁰ O bipartidismo na Colômbia é um dos sistemas bipartidistas mais antigos da política mundial, com uma particularidade: as inimizades e as divisões em cada grupo (Liberais e Conservadores) acabam por torná-lo multipartidista e fragmentar a própria união política dentro de cada partido: “El bipartidismo colombiano es uno de los sistemas partidistas más estables que ha habido en el mundo. Y uno de los más antiguos. En 1849 don Ezequiel Rojas elaboró las bases programáticas del Partido Liberal. El mismo año, Mariano Ospina Rodríguez y José Eusebio Caro redactaron los fundamentos doctrinarios del Partido Conservador. Esto hace ya más de 150 años. Ni Inglaterra ni Estados Unidos -los dos modelos bipartidistas clásicos-, pueden reclamar una tradición tan antigua. [...] No obstante, a diferencia de Inglaterra y Estados Unidos, el bipartidismo colombiano ha funcionado en realidad como un sistema multipartidista debido a una rica tradición de lucha fraccional. En Colombia, como en Uruguay, las fracciones partidistas eran entidades políticas con mayor grado de disciplina y cohesión que los propios partidos que no eran más que dos 'subculturas políticas' tras las cuales se movían los aparatos políticos reales.” in “Bipartidismo y terceras fuerzas en Colombia” de Eduardo Pizarro Leongómez, *Semana*, 20/04/2003, <<https://www.semana.com/nacion/recuadro/bipartidismo-terceras-fuerzas-colombia/127022-3>>, 17/12/2019. O bipartidismo na Colômbia é um dos eixos temáticos em *Cien años de soledad* (1967), através da personagem do coronel Aureliano Buendía, que confronta os Liberais em mais de trinta e dois conflitos, saindo derrotado (García Márquez, 2010 [1967]: 129): “El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. [...] Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía.”

conservadora, é eleito, em 1946, derrotando os Liberais. Segue-se Laureano Gómez, entre 1950 e 1953. É neste período, entre o assassinato de Gaitán (1948) e o golpe de Estado (1953), que são cometidas as maiores atrocidades, de extrema sofisticação e perversidade: além da violação sexual e do assassinato de membros da oposição, era prática corrente o exibicionismo dos cadáveres mutilados, por vezes com elaboradas técnicas de agressão e tortura, como os “cortes”¹⁴¹.

Dá-se então um golpe de Estado, comandado por Gustavo Rojas Pinilla, general das Fuerzas Militares de Colombia, que inicia um regime ditatorial, a 13 de Junho de 1953¹⁴². Rojas Pinilla declara uma amnistia, mas a violência nunca cessa. Em 1957, os dirigentes dos dois partidos assinam a Frente Nacional, um acordo de tréguas, segundo o qual cada partido tinha direito à chefia do poder por períodos de quatro anos cada um (Suárez, 2010: 26). Não obstante, nalgumas regiões a violência não decresce, e é nesta altura que são criadas as FARC (Rueda, 2011: 69):

En mayo de 1957 Rojas fue reemplazado por una junta militar que gobernaría hasta agosto de 1958, cuando comenzaron los Gobiernos del llamado Frente Nacional, un acuerdo entre líderes liberales y conservadores con el que se logró en gran parte el fin de los enfrentamientos, aunque en algunas regiones continuaron grupos guerrilleros activos, entre ellos lo que más adelante se convertiría en las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia.

Apesar da curta extensão da ditadura de Pinilla, que durou até 10 de Maio de 1957, foi um período deveras marcante na história do país, tendo estruturado um sistema de repressão e perseguição política feroz contra os indivíduos “violentos”, que eram sobretudo população dos meios rurais. Também se lhes chamava a “chusma”, por se situarem na oposição a um regime de extrema-direita, tradicionalista e elitista (Camacho Guizado, 1991: 24):

¹⁴¹ “Corte” era uma ferida provocada no corpo da vítima, fosse para matar ou dilacerar/esquartejar o corpo após a morte. Os métodos de tortura usados durante *La Violencia* lembram os que foram utilizados pela Inquisição Portuguesa. O mais conhecido era o “corte de corbata”, segundo o qual se fazia um corte no pescoço da vítima e por esse corte se fazia passar a língua, ficando esta pendente do pescoço como uma gravata vermelha, a cor do partido Liberal (eram normalmente membros do partido Liberal as vítimas deste tipo de tortura). No subcapítulo I.3, dedicamos uma secção à significação do corpo mutilado ou punido, como parte da eloquência do poder.

¹⁴² Curiosamente, Rojas Pinilla entra no palácio presidencial sem ter de forçar as portas (pois haviam sido abertas pelas elites bipartidistas) declarando, depois, a sua posse como chefe de Estado.

[...] esto se reflejó especialmente en las denominaciones de los aparatos enfrentados: las organizaciones bélicas campesinas se autocalificaban como guerrillas, y sus miembros eran comandantes, capitanes o soldados, para asignarse una condición de combatientes militares, mientras que en el lenguaje usado por el gobierno y sus fuerzas armadas eran *chusma*: bandas o cuadrillas dedicadas al crimen y al pillaje económico.

Esta diferenciação retórica consoante o lado em que se encontravam os grupos em confronto é exemplificativa da distância entre as esferas institucionais e a população, sobretudo das zonas rurais. O governo de Rojas Pinilla, marcadamente elitista, respondia com violência a quem se lhe opunha, fossem membros opositores ou camponeses que lutavam pelos seus direitos às terras que lhes eram expropriadas (Camacho Guizado, 1991: 25):

[...] los violentos podrían ser tanto propietarios como desposeídos, y que hubo violencia desde uno y otro polo de la relación, aunque es claro que la agresión y persecución a la población rural fueron dominantes. De hecho, hay una larga base empírica para establecer que las primeras manifestaciones de la Violencia tomaron por sorpresa y desarmados a los campesinos, y que en su respuesta defensiva la huida, el escondite y el refugio en centros urbanos precedieron a la organización armada, y que inclusive ésta no se generalizó a toda la masa agredida.

A violência é, de facto, um fenómeno complexo e heterogéneo na Colômbia, que carece de maior amplitude para ser devidamente desenvolvido, no entanto, importa frisar que a continuidade e intensidade dessa mesma violência continua até aos dias de hoje, aguilhoada pelas lutas de guerrilha, repressão e perseguição política nos anos 50 e 60, pela corrupção política e institucional, e pelo narcotráfico desde os anos 80 e 90 (Camacho Guizado, 1991; Suárez, 2010; Rueda, 2011)¹⁴³.

¹⁴³ O Centro Nacional de Memória Histórica da Colômbia identifica cinco eixos temáticos para entender o conflito armado e a violência no país: a disputa de território e o conflito agrário; a inibição ou instrumentalização da participação política dos grupos alternativos aos partidos tradicionais (liberais e conservadores); o narcotráfico (como fonte de recursos e meios); o contexto mundial e a pressão internacional (apesar de o conflito ser colombiano, não se deverá obstar a influência internacional, no que tange às referências ideológicas e recursos económicos necessários para o conflito); a presença fragmentada do Estado em todo o território nacional, tornando a Colômbia um conjunto de regiões, e não um país: “En Colombia hay más territorio que Estado.” Institucionalmente e politicamente, é nas zonas periféricas, fora dos centros urbanos, que se sente esta fragmentação e pouca coesão institucional, reflectindo-se na falta de meios, acessos e recursos. In Andrés Suárez (2013), “Cinco ejes para entender el conflicto armado colombiano”, Centro Nacional de Memória Histórica da Colômbia, < <https://www.youtube.com/watch?v=um6GJiOtn64>>, 29/12/2019.

Gabriel García Márquez, em várias das suas obras (*La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*), espelha a violência e convulsão que atravessam a Colômbia, sobretudo a marca que deixam na sociedade e indivíduo, visível no medo e na habituação ao terror (Rueda, 2011: 29). María Helena Rueda analisa algumas obras de García Márquez no âmbito da “novela de la Violencia”, distinguindo duas fases¹⁴⁴, sendo que a obra do escritor colombiano assinala a passagem para uma segunda fase, devido à renovação temática e narrativa do tratamento da violência nas obras, pois reflecte não só os seus efeitos sociais e no indivíduo, mas as mudanças que a sociedade colombiana viveu depois de assinado o pacto da Frente Nacional em 1957.

A obra de García Márquez coincidiu com a mudança epistemológica nos estudos sobre a violência, que procuravam, nos anos 60, analisar a heterogeneidade do fenómeno com maior rigor científico, tendo em consideração a geopolítica internacional, relacionada com a Guerra Fria, e, a partir de 1959, com a Revolução Cubana, o socialismo e o comunismo (Rueda, 2011: 94). García Márquez é uma das figuras de proa que surge neste contexto – a sua obra literária inicia uma outra perspectiva sobre a violência na América Hispânica. Segundo Rueda, a obra de García Márquez (Rueda, 2011: 31): “[...] enfrenta muchas veces el dilema de querer ser a la vez crítica de ese entorno y aceptada por él.” Ou seja, há um impulso estético-crítico, porquanto questiona criticamente o sistema, mecanismos e efeitos da violência; contudo, também se reveste de um carácter de testemunho, numa tentativa de apelar à empatia do leitor (Rueda, 2011: 31):

[...] García Márquez señaló varias veces que todo lo que estaba incluido en sus novelas partía de historias reales que le habían contado parientes o conocidos. La incorporación de lo ‘real’ en la literatura vincula dicha literatura a su entorno, y le otorga veracidad a su propuesta, acercándola a los lectores.

Exactamente por García Márquez variadas vezes insistir que, para *El otoño del patriarca*, concebeu uma “síntese de todos os ditadores hispano-americanos, mas em especial do Caribe” (Apuleyo Mendonza, 2005: 144), é inevitável a percepção de que a obra reflecte

¹⁴⁴ Laura Restrepo, com *Once ensayos sobre la violencia* (1985) é uma das primeiras autoras a debruçar-se sobre esta tipologia narrativa (Rueda, 2011: 70).

essa violência e o passado conturbado da Colômbia e da América Hispânica. Isto é evidente ao longo de toda a obra, mas destacamos a cena da refeição antropofágica de Rodrigo de Aguilar, o assassinato de Letícia Nazareno e do filho no mercado, ou, quando, no quinto e sexto capítulo, José Ignacio Saénz de la Barra, por vingança em nome de Leticia e do filho, chega ao poder como torturador de serviço, o algoz¹⁴⁵.

Rueda (2011) dedica um capítulo ao papel temático, narrativo e discursivo que a violência desempenha na obra do autor colombiano e assume uma vincada correlação entre o ofício da escrita, o testemunho e a questão ética que os envolve (Rueda, 2011: 96):

La escritura de García Márquez abre así para el lector la opción de un cuestionamiento ético sobre la violencia, involucrándole además en una suerte de justicia poética, en la cual la literatura provee un medio para recomponer en el terreno simbólico el daño causado por dicha violencia. En las obras de García Márquez con mucha frecuencia se plantea una restitución de aquello que les ha sido arrebatado a los personajes por el abuso y la agresión.

O medo e a angústia acompanham a indiferença das personagens nas narrativas de García Márquez – e apesar de contraditório, há um efeito duplo que se respira num meio sob a constante ameaça da violência. Concomitantemente ao medo e ao silêncio, subsiste uma habituação ao horror, logo, uma indiferença, sendo que os episódios mais cruéis e macabros (que lemos, por exemplo, em *El otoño del patriarca*) pouco ou nenhum efeito causam nas personagens que os praticam ou que a eles assistem.

Não iremos debruçar-nos, nesta dissertação, sobre *El otoño del patriarca* enquanto obra que constitui parte e modelo do género programático das “novelas de la Violencia”. Não obstante, mencionamos e analisamos a violência como efeito causado pelo poder autoritário num regime ditatorial.

Na seguinte secção aprofundamos as “narrativas de ditador” como subgénero narrativo, aposto a um ensaio crítico-analítico que permita compreender como se modula o poder e a ditadura nas duas obras do nosso *corpus*.

¹⁴⁵ José Manuel Camacho Delgado (2016) dedica um capítulo, intitulado “Verdugos, delfines y favoritos en la novela de la dictadura”, aos verdugos da obra literária hispano-americana, mais especificamente na “novela de dictadura”, no qual disserta, entre outras figuras, sobre José Ignacio Saénz de la Barra e na sua representação do grau máximo da repressão de um regime ditatorial, associado à tortura e punição (Camacho Delgado, 2016: 19-44).

II.2. “La novela de dictadura y de dictador”: evolução de um subgénero narrativo nos contextos histórico e literário ibero-americano e ibérico

Centremo-nos agora nas narrativas de poder que estudamos do nosso *corpus*, pertencentes ao subgénero narrativo das “novelas de dictadura” e “novelas de dictador”.

Um romance ou uma novela de ditadura e/ou de ditador é um subgénero ou um tipo narrativo que é centrado numa ditadura (em relação ao tema, estrutura, estilo, etc.), ou na personagem do ditador, e que está normalmente relacionado com o universo literário hispano-americano e caribenho¹⁴⁶. É um tipo narrativo que vem evoluindo desde o século XIX e que foi delineando um conjunto de idiossincrasias específicas relacionadas com os regimes repressivos vividos naquela zona do mundo. Em relação à evolução deste tipo ou subgénero, vários ensaístas enveredaram já pelo estudo minucioso das obras que o representam, apesar de Alejo Carpentier discordar que se possam agrupá-las num subgénero (Carpentier, 1967: s/p.):

Son novelas sin novelística. Con sólo haberse escrito el *Werther* y *El hombre que ríe* no podría hablarse hoy de novela romántica. La novela romántica se define por el trabajo de varias generaciones de novelistas románticos. Con sólo haberse escrito *La bestia humana* y *La ramera Elisa* no hablaríamos hoy de la existencia pasada de una novela naturalista. Para que la novela naturalista existiera como tal, definida y útil, fueron necesarios los hombres de Medán y otros que, no por quedar al margen de Medán dejaban de compartir las teorías, técnicas y métodos, del grupo.

Apesar de não ser consensual e algo problemático o agrupamento de um conjunto de obras a um determinado género, subgénero ou cânone (o raciocínio taxinómico, por generalizar, comporta sempre uma margem de erro), como analisa o filólogo Vítor Aguiar e Silva na sua colossal *Teoria da Literatura* (2018 [1987]: 357-401), há uma coincidência temática e narrativa no conjunto de obras que iremos enumerar a seguir, e do qual farão parte, numa fase tardia de desenvolvimento do subgénero, as obras do

¹⁴⁶ Partes deste capítulo já foram publicadas como verbete “Romance de ditadura e de ditador” no *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, publicado no decurso deste estudo, a 21 de Setembro de 2018, in <<http://edtl.fcsh.unl.pt/?s=romance+de+ditador>>, 08/11/2019.

nosso *corpus*, ou seja, há uma partilha das “teorias, técnicas y métodos”, como Carpentier alude.

Juan José Amate Blanco, no seu artigo “La novela de dictador en Hispanoamérica” (1981) relata os motivos históricos e sociológicos que terão contribuído para a existência de um subgénero literário reservado à ditadura e à figura do ditador. Assim, explana os contextos históricos dos países da América Hispânica e do Caribe com vista a construir um elo de associação entre o que é registado na História e o que é criado na Literatura: desde Bernal Díaz del Castillo e Bartolomé de Las Casas com as suas crónicas no século XVI, à literatura do século XIX que, com os títulos *Facundo o civilización y barbárie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *Amalia* (1851) de José Mármol e *El Matadero* (1871) de Esteban Echevarría, dará conta do tema da ditadura na literatura hispano-americana.

Carlos Ferrer Plaza, na sua tese de doutoramento *Poética de la novela del dictador hispanoamericano* (2016) examina meticulosamente a constituição deste subgénero a partir do século XIX, e relata com perplexidade a lacuna crítico-analítica sobre as obras desta primeira fase. Segundo este investigador, os estudos críticos sobre o subgénero tendem a iniciar-se com *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926) de Ramón del Valle-Inclán e *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, e mais aturadamente depois com a trilogia narrativa dos anos 70: *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. No entanto, a literatura oitocentista precursora de uma consolidação do subgénero é menosprezada, talvez pela heterogeneidade genológico-literária que se vivia na época, pelo fervilhar cultural das várias correntes artísticas e literárias, como o romantismo (a geração romântica de 1837), o realismo, o naturalismo, e, mais tarde, o modernismo, ou o contexto sociopolítico complexo que agitava cada país caribenho e hispano-americano. Ferrer Plaza recorre a Jean Franco (2010) e Doris Sommer (1993) para concluir que, apesar dos ecos moralistas das primeiras obras pertencentes ao subgénero, como *Amalia* (1851) ou *Facundo o civilización y barbárie* (1845), o seu papel fundacional no meio cultural onde germinaram e num cânone hispano-americano foram determinantes para enraizar uma tipologia narrativa característica deste espaço geo-cultural (Ferrer Plaza, 2016: 138):

[...] la temática romántica del amor-pasión presente en las novelas hispanoamericanas escritas hasta la época finisecular se presenta ante el lector con una imagen política y socialmente edificadora [...] como construcciones narrativas de una identidad colectiva –en torno a imágenes representativas de un estado nación– en las que se cuentan, a decir de Doris Sommer (2004), «bellas mentiras» [...].

Por contraste, a geração de 37 incorpora uma visão que servirá de impulso para “la novela de dictadura” se vir a tornar cada vez mais “novela de dictador”, anulando as “belas mentiras” e revelar, em vez disso, a crua e disforme verdade que a literatura poderia representar (Ferrer Plaza, 2016: 139). Ou seja, as obras deixam de espelhar uma denúncia do regime com vista à edificação de uma sociedade justa, para se centrarem nos artifícios literários, simbólicos, no tema da ditadura e no arquétipo do ditador, como veremos. Ferrer Plaza analisa esta temática pormenorizadamente, elaborando um completíssimo estudo crítico sobre a formação do subgénero, em articulação com os variados autores que se debruçaram sobre o tema, e por isso acrescentamos somente que é infundado e injustificado o menosprezo votado à literatura oitocentista, pois que, além de *corpus* literário fundacional das literaturas nacionais a que deram origem, e sobre as quais Doris Sommer (1993) também disserta, moldam a base de um subgénero narrativo de grande fôlego, no qual esteve sempre subjacente uma atitude de denúncia e crítica das tiranias e regimes repressivos (Ferrer Plaza, 2016: 142):

Será entre 1880 y 1890, coincidiendo con el surgimiento del movimiento modernista, cuando los procedimientos realistas y naturalistas se consoliden en la novelística hispanoamericana. Como hemos comentado anteriormente, el influjo romántico provoca que una gran parte de esta narrativa presente un cierto anacronismo artístico entre los materiales que la componen. Aun así, las tendencias estéticas realista y naturalista tienen una presencia cada vez más preponderante en la novela, imponiéndose en momentos diferentes dependiendo del país, y consolidándose definitivamente en las primeras décadas del siglo XX a través de obras con cosmovisiones coherentes y verosímiles de la realidad hispanoamericana. Esto, sin duda, es un dato relevante para comprender la cuestión que nos ocupa, el vacío existente hasta los primeros años del siglo XX de novelas que reflejan contextos dictatoriales, ya que la consolidación del realismo coincide con el aumento del número de obras que tratan esta temática. El triunfo de esta estética narrativa provocó que los escritores viesan en la novela un instrumento de denuncia de las tiranías, más eficaz incluso que los géneros utilizados preponderantemente hasta entonces para este fin (el ensayo, el artículo periodístico o la proclama política).

Sucedem-se, então, uma segunda fase, iniciada por *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926) do autor galego Ramón del Valle-Inclán, que consolida o tema da ditadura e introduz a figura do ditador como arquétipo e tema principal das obras. Esta segunda fase continua nas obras que surgem a partir de 1946, sobretudo *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *La fiesta del rey Acab* (1959) de Enrique Lafourcade, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1973) de Jorge Zalamea, e a trilogia narrativa *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Estas obras formam o conjunto programático deste subgénero narrativo.

O termo “ditadura”, embora possua hoje um significado restrito, varia consoante o contexto histórico: na Roma Antiga uma ditadura era um breve período de governação política (um semestre) para uma negociação única, feita por alguém eleito pelo senado romano, sendo apenas requisitada tal magistratura para casos imprevistos. Contemporaneamente, sabemos que é diferente: a ditadura é entendida nos dias de hoje, e desde a era moderna, como um regime de poder absoluto, concentrada num único indivíduo ou num pequeno grupo¹⁴⁷. Na América Hispânica, as ditaduras “fueron propiciadas por circunstancias políticas comunes en la historia de la mayoría de los países desde la Independencia hasta nuestros días, si bien evolucionaron de manera diferente”, sendo que a tendência demarcada que existe na literatura em seguir e abordar a vida social e política que abalou alguns países pode dever-se aos longos

¹⁴⁷ No entanto, em Portugal o termo “ditadura” nem sempre havia sido entendido de forma pejorativa. Na época do Estado Novo, entendia-se a ditadura como o sistema necessário e nobre que requalificaria o país. Na sessão inaugural da Assembleia Nacional, a 11 de Janeiro de 1935, o então Presidente da República Óscar Carmona (tendo como porta-voz o Presidente da Assembleia Nacional, Alberto dos Reis), escreveu um discurso à Assembleia nestes termos: “Os velhos partidarismo e parlamentarismo, depois de se haverem desacreditado pelas suas obras, desapareceram em virtude das providências e benefícios da Ditadura Nacional, pela preponderância do interesse comum e da ideia de Nação organizada e pela evolução da mentalidade geral [...]” E, mais adiante, “Se há síntese que possa definir os objectivos que a Ditadura Nacional tomou para si e quer confiar à perseverança e continuidade da sucessão constitucional – é a existência de uma governação forte, ao mesmo tempo tradicionalista e progressiva, capaz de imprimir à vida nacional a direcção superior, e dotada de autoridade eficaz na concorrência das funções políticas, sociais e económicas das colectividades e dos cidadãos. Verificado que, assegurada ela, vem tudo o mais por acréscimo, é dever de todos trabalhar na medida do possível por não atentar contra essa fecunda realidade, garantia suprema de uma política tendente a fazer Portugal próspero e forte no seu património peninsular e no seu Império ultramarino.” in *Diário das Sessões – Sessão inaugural da Assembleia Nacional, 11 de Janeiro de 1935*, <<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/01/01/002/1935-01-11/9?q=ditadura&from=1930&to=1935&pOffset=20&pPeriodo=r2&pPublicacao=dan>>, 28/12/2019.

períodos ditatoriais que alguns atravessaram ou ao papel fulcral que esses regimes tiveram sobre as vidas de longas gerações de criadores literários (Kadiköylü, 2012: 222). O *caudillismo* é um tema onnipresente nestas obras, evidente na obra *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, e que Adriana Sandoval, em *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978* (1989), também analisa. Além disto, Jorge Castellanos & Miguel Martínez (1981) afirmam que as narrativas de ditadura (da primeira fase) são detentoras de um carácter marcadamente panfletário, o que não as destitui de riqueza narrativa (Castellanos & Martínez, 1981: 81):

A más de su contribución cívica a la lucha por la democracia, se le deben algunos aportes al desarrollo estrictamente literario del género. Acaba por fijar el tipo del dictador de ficción. Particularmente la figura de Gómez, al ser trasladada a la obra literaria, ha servido para cuajar una serie de estereotipos que luego han de ser utilizados por los novelistas del 70 para la composición de sus dictadores sincréticos [...].

O núcleo temático dos romances de ditadura evolui durante todo o século XX e inicia outra etapa com o já referido *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, obra que introduz novos elementos de caracterização dos temas e motivos a serem adoptados pelos escritores que se lhe seguiram. É indubitável que *Tirano Banderas* transforma a índole deste tipo de obras: “Valle-Inclán coloca la dictadura en el centro mismo de la obra. [...] traslada la acción a un país imaginario, una suerte de nación *ersatz*, construida con elementos geográficos, raciales, lingüísticos e históricos de distintos países hispanoamericanos” (Castellanos & Martínez, 1981: 81). A centralidade da narrativa na ditadura e no ditador e a indeterminação do país onde se desenvolvem os acontecimentos são dois desses elementos. Outro é a construção de um mundo com atributos religiosos que se configura como um mundo do avesso, onde o ditador aparece tipo figura demoníaca ou com qualidades sobrenaturais, como podemos observar nas obras *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez.

De facto, é a partir de 1950 que o conteúdo temático deste tipo de obras se enriquece consideravelmente, depois da publicação de *Tirano Banderas* e *El señor Presidente*, sendo que as que mais directamente beneficiam disso são *El Gran Burundú-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, e *La fiesta del rey Acab* (1959) de Enrique

Lafourcade, pautadas pela ironia, sátira e elementos caricaturescos em que o trágico e o cómico se fundem com o terror da ambiência narrativa. A partir do decénio de 70, com a publicação da tríade composta por *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, e *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, já se pode falar sobre romance de ditador, no entender de alguns autores. Aspectos como a indefinição espacial, a solidão e o anonimato, em simultâneo com a divinização do ditador, subsistem nos três romances. É frequente surgirem referências e elementos do barroco e neobarroco nas obras, seja no estilo narrativo ou na estrutura. Destaque-se uma questão importante: pese embora o tema da ditadura ser sempre tratado directa e indirectamente, até então os ditadores nunca tinham sido os centros da narrativa, permanecendo como personagens secundárias do enredo, daí que alguns estudiosos distingam o romance de ditadura (mais evidente na fase pré-1950) e o romance de ditador (sobretudo a partir de 1970), apesar de *Tirano Banderas*, de 1926, se assumir como uma obra que divide as duas fases do subgénero, dando azo aos romances (ou narrativas) de ditador (Castellanos & Martínez, 1981: 79):

El número de novelas que, directa o indirectamente, se refieren al tema dictatorial es enorme. Curiosa y (en apariencia) contradictoriamente, por larguísimos años el dictador no ha sido protagonista de estas obras. [...] No es sino en la década del 70 de este siglo, con las novelas dedicadas a este tema por Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez y Arturo Uslar Pietri, cuando el dictador ocupa el centro de la atención del autor y su personalidad es examinada en todas sus aristas.

Das margens, os ditadores passam para o centro narrativo, concebendo uma interrogação directa e uma crítica ao poder instituído enquanto se desmascaram os seus actos. É com estas obras também que se consolida a relação entre o poder e a solidão, o que, no entender de Ángel Rama, se encaminha para a construção de um arquétipo hispano-americano, isto é, de uma chave interpretativa do imaginário e realidade dessa região do mundo (Rama, 1976: 11-12):

No es necesario recurrir a una explicación religiosa sobre constantes colectivas actuando en el inconsciente humano para reconocer que el "imaginario" de los pueblos maneja imágenes que están cargadas de significación, donde se superponen diversos sentidos que responden a incitaciones personales o grupales o incluso colectivas de conformidad con el sistema de valores de una cultura. En ese venero pueden rastrearse esos "arquetipos" entre los cuales está la imagen del "Caudillo", del "Padre", del "Sabio", del "Señor Presidente", del

"Primer Magistrado", del "Supremo", del "Patriarca", del "Bienhechor", del "Generalísimo", del "Conductor", del "Guía", del "Jefe", del "Protector", del "Comandante", del "Déspota Ilustrado", serie vastísima que se ordena sobre un eje paradigmático autorizando las incesantes variaciones de un modelo.

Há igualmente uma mudança drástica no lugar que o narrador ocupa, que se torna notória quando equiparamos a perspectiva diegética entre romance/novela de ditadura e romance/novela de ditador, sendo aquela definida por uma contemplação passiva da figura do ditador, e esta última definida a partir da própria consciência e voz do ditador (Rama, 1976: 15-16):

En los casos de novelas sobre dictadores, comprender es dar un salto en el vacío, sobre esa inmensa distancia entre el ejercitante del poder y los hombres gobernados que lo han contemplado desde afuera. [...] En los textos de Asturias y de Zalamea es visible esta lejanía que los obliga a contemplar desde afuera a esas figuras enigmáticas [...]. Los nuevos narradores, en cambio, dan el salto en el vacío: [...] se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas. Se trata de una drástica inversión de la visión. Por eso, sean cuales fueren los rasgos particulares que adoptan los diversos dictadores, la unidad de los actuales textos narrativos sobre ellos radica en que interrogan directamente el poder omnímodo, ven su pleno funcionamiento, descubren los motivos ignorados de sus acciones, las benéficas y las perversas, diseñan los mecanismos de su terca y en apariencia ilógica continuidad histórica.

Uma das obras mais recentes à qual se estabeleceu ligação com este tipo de romances é *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. Baseando-se na figura de Rafael Leónidas Trujillo (tal como *La fiesta del rey Acab*), trabalha o tema do poder e da literatura a partir das tragédias individuais que compõem a tragédia colectiva que dá corpo à obra, em diferentes planos temporais e linhas narrativas.

Em relação ao estudo do arquétipo hispano-americano que se constitui a figura do ditador, Francisca Noguerol Jiménez (1992) levanta parâmetros de análise, especificando que, embora sendo uma personagem e um lugar comum da literatura hispano-americana, não é, contudo, tratada como uma personagem específica desse universo literário (Jiménez: 1992, 92): “El dictador no se origina como personaje específico de la literatura hispano-americana, pero [...] se ha constituido en foco de atención permanente para los escritores de esta zona del mundo.”

Os parâmetros levantados por Noguero Jiméñez (1992) tornam-se, assim, características que melhor definem o arquétipo à luz de uma especificação e diferenciação do mesmo de entre os variados romances de ditador: messianismo (quando o ditador se iguala ou é igualado a Deus ou a deuses), patriotismo salvacionista (quando o ditador se considera a figura-chave para o progresso nacional), megalomania (vaidade, egocentrismo, soberba), tanatofilia (a desmesurada afeição por matar e aniquilar), misantropia (a aversão ao outro e consequente culto da solidão), retórica do vazio (a devoção pela elaboração de discursos às multidões), interesses nacionais hipotecados ao imperialismo estrangeiro, o fomento do mito (o ditador vai-se revestindo de uma capa mítica diante do povo que governa – aproxima-se do messianismo, porém sem associação a Deus), o nepotismo (favorecimento de familiares ou amigos), liberticídio (transversal a todos os ditadores – é a supressão de forças opostas ao regime através da censura, prisão, assassinato, tortura, etc.), e, por último, o apoio de que dispõem (o séquito de defesa pessoal, o grupo de conselheiros burocratas e todos aqueles que asseguram o apoio e a manutenção do poder), ou seja, os que habitam os “átrios de poder”.¹⁴⁸

Adimos que, dos inúmeros trabalhos desenvolvidos nesta área dos romances de ditador e do estudo da figura e do arquétipo do ditador, há alguns que são pertinentes, no âmbito do nosso estudo, para a integração das obras do corpus de análise no subgénero e do arquétipo. A tese de doutoramento de Carmen Mejía Ruiz *La figura del dictador en la novela moderna y contemporánea (narrativa hispanoamericana)*,¹⁴⁹ de 1987, examina e reflecte sobre a figura do ditador segundo os processos de mitificação e remitificação da figura e no contexto de evolução do subgénero das narrativas de ditador. Esta tese parte da análise de *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, e culmina no estudo de *Yo, el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, passando por *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, obra do nosso corpus.

¹⁴⁸ Cf. subcapítulo I.3..

¹⁴⁹ Universidad Complutense de Madrid. Consultável em <<https://eprints.ucm.es/53271/1/5309871567.pdf>>, 30/11/2019.

Outra tese de doutoramento que ressaltamos é a da autoria de Carlos Ferrer Plaza, já mencionada, intitulada *Poética de la novela del dictador hispanoamericano – origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico*¹⁵⁰, que disserta sobre a poética do subgénero da “novela de dictador”, partindo de uma análise das obras da primeira fase de desenvolvimento deste subgénero (designadamente *El grand Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea), e prosseguindo com outras obras a ele pertencentes enquanto tipologia narrativa e poética, assumindo o carácter fundacional da já referida obra *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, e *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias. São estas obras, defende Ferrer Plaza, que constituem os elementos formativos de uma poética das narrativas de ditador, enquanto sistema complexo de contextos ideológicos, históricos e culturais, além de literário e artístico.

Esta segunda tese revela-se particularmente importante porquanto aprofunda e pormenoriza as características do subgénero enquanto poética tipicamente hispano-americana, considerando os contextos de produção e recepção das obras. Conclui que as “[...] varias tendencias interpretativas cuya heterogeneidad de planteamiento, enfoques y conclusiones revelan una marcada inestabilidad en la definición del subgénero [...]” (Ferrer Plaza, 2016: 459) o que, de certa forma, dificulta a interpretação de um fenómeno literário-político complexo. A chave para uma compreensão mais completa dessa categoria tipológica narrativa é, diz-nos este autor, a assunção de uma atitude crítica que assuma “[...] un modelo novelístico anterior a los años sesenta pero que solo se haría patente a partir de la aparición de las novelas publicadas en esta década [...]” (Ferrer Plaza, 2016: 459), incorporando uma compreensão dos “[...] procesos constitutivos de la poética del subgénero y la indagación en la dialéctica entre permanencia y alteración – inherente a la concepción dinámica [del subgénero] [...] – a lo largo de su evolución histórica” (Ferrer Plaza, 2016: 459). Isto culmina, claro, numa “tradição narrativa” (palavras do autor) baseada no tema da ditadura e dos regimes opressivos. Existem, obviamente, aspectos em comum com o que tratamos aqui,

¹⁵⁰ Universidad Autónoma de Madrid, de 2016. Consultável em <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/677259/ferrer_plaza_carlos.pdf?sequence=1>, 30/11/2019.

nomeadamente na ocasião em que, na conclusão, o autor aduz que foi seu objectivo principal proceder a uma (Ferrer Plaza, 2016: 459):

[...] análisis de los procesos dinámicos de permanencia, transformación y remodelación presentes en las obras individuales. Así pues, hemos concentrado estos factores en torno a tres ámbitos que, en nuestra opinión, inciden de forma decisiva en la evolución de la poética del subgénero durante la segunda mitad del siglo XX: la persistencia histórica de dictaduras en los países latinoamericanos, la continua presencia de un cuestionamiento sobre la identidad americana en la novelística de esta etapa y, en estrecha relación con este pensamiento de carácter americanista, la influencia de las coordenadas estéticas de la vanguardia en una determinada vertiente de la narrativa hispanoamericana caracterizada por una vocación renovadora, que reivindica una concepción de la literatura como espacio de imaginación capaz de desvelar los estratos profundos de la realidad del continente y cuestionar las verdades institucionalizadas desde el discurso del poder.

O “questionamento das verdades institucionalizadas no discurso de poder” é também um dos objectivos do nosso estudo, no entanto, não nos iremos cingir a um estudo do subgénero e da sua evolução enquanto tipologia narrativa, pelo contrário, iremos aplicar esse estudo a uma obra que se situa fora do âmbito da literatura hispano-americana, articulando ambas as obras para uma dissertação sobre o fenómeno e retórica do poder e os estudos de memória. *Dinossauo Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires, é, para nós, indubitável que pertença ao mesmo subgénero das obras já aqui mencionadas, participando também na formação dos processos dinâmicos de transformação retórica e poética que Ferrer Plaza explora. Além do mais, ressalve-se o facto de *Tirano Banderas* – *novela de tierra caliente* (1926) ser uma das obras fundacionais da segunda fase do subgénero. Ferrer Plaza analisa a polémica em torno desta questão, no capítulo quinto da sua tese denominado “Tirano Banderas: la novela inaugural”, assim como a ampla prática e mecanismo da censura (e autocensura) utilizada para reprimir a produção literária e artística de alguns autores, tendo influenciado a criação das obras, sua publicação e recepção. Nesta linha, o ensaio “Técnica do Golpe de Censura” (1972) de José Cardoso Pires prefigura-se como um texto essencial para o estudo e reflexão da censura e seus insidiosos efeitos na criação literária e artística, não só no âmbito português, mas também ibérico e ibero-americano.

Devemos também dar destaque à tese de doutoramento *O Escritor nas Garras da PIDE - Literatura, Sociedade e Repressão no Contexto do Estado Novo*, de Ana Leticia

Fauri, de 2016¹⁵¹, que analisa o pensamento político dos escritores Fernando Namora, Urbano Tavares Rodrigues e José Cardoso Pires, examinando, do ponto de vista ideológico e político, como algumas obras destes autores se tornaram objectos literários de oposição intelectual e política contra a censura e repressão do Estado Novo. Esta tese é particularmente importante, pois examina os efeitos e consequências da censura e repressão editorial na produção literária.

Segundo cremos, o primeiro estudo científico que aproxima *Dinossauro Excelentíssimo* de *El otoño del patriarca* é de María Jesús Fernández García (2000), intitulado “La novela del dictador Salazar: *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires”, da Universidad de Extremadura¹⁵². Fernández García insere *Dinossauro Excelentíssimo* no âmbito do subgénero narrativo das “novelas de dictador”, assinalando a fábula como o segundo exemplo ibérico dessa tipologia, a par do romance *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926) de Ramón del Valle-Inclán. Também Maria Fernanda de Abreu o faz (Abreu, M. F., 2012): “Personnellement, je considère le Dinosauré comme une «fable de dictateur», exactement dans le même sens où l’on parle de «roman de dictateur» pour l’Amérique Latine.”

Depois de uma brevíssima contextualização das ditaduras ibéricas e da sua importância histórica, Fernández García assinala as referências teriomórficas (a “animalización”), e o paralelismo com a figura de Cristo¹⁵³ como parte de um processo de desumanização e divinização da figura arquetípica do ditador. Faz igualmente uma primeira abordagem da solidão do poder como consequência directa do confronto homem-poder, e do valor da palavra como elemento fundamental para a compreensão literária dos regimes repressivos (Fernández García, 2000: 140): “En clave alegórica, la dictadura se presenta fundamentalmente como el secuestro y destrucción de la palabra del otro”, o que se coaduna com o que abordámos sobre o veredicto da palavra no subcapítulo I.3.. Após o levantamento de algumas características de outras “novelas de

¹⁵¹ Brown University. Pode ser consultada em <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:674355/>>, 01/01/2020.

¹⁵² *Anuario de estudios filológicos*, vol. 23, 2000, 123-142. Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones.

¹⁵³ Paralelismo intertextual que é minuciosamente analisado por Maria Lúcia Lepecki, em 2003, no artigo “O Intertexto evangélico em *Dinossauro Excelentíssimo*”, in *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*, Roma: Bulzoni. Págs. 139-157.

dictador”, como *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, e *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier para uma primeira leitura comparatista, esta autora frisa que, de todas as obras das “novelas de ditador”, a que mais se aproxima, temática e literariamente, é a de García Márquez, porquanto coincide com aquilo que define como a “patología del dictador” (Fernández García, 2000: 141):

El acercamiento a estas obras considerando distintos aspectos en la construcción del personaje literario revela más puntos de contacto entre *Dinosauro Excelentísimo* y *El otoño del patriarca*. Estos elementos que aproximan ambos relatos podrían resumirse en: coincidencia en cuanto al interés por la llamada «patología del dictador», es decir, ofrecer una visión de la dictadura también desde la perspectiva de la transformación que el poder opera en el individuo que lo ostenta de manera absoluta, vista en ambos casos desde la metáfora de la animalización del gobernante.

No caso português, convém salientar a dissertação de mestrado “A (re)construção do ditador em *Dinosauro Excelentísimo* e *El otoño del patriarca*” de Rui Miguel Caixeiro de Sousa¹⁵⁴, de 2016, na qual se faz uma abordagem analítica sobre a figura do ditador e o tema da solidão em ambas as obras, recorrendo à recriação do conto oral, paródia e ironia como formas de “desconstrução” e “reconstrução” do discurso dos ditadores. Apesar de se assumir como uma análise comparatista, esta dissertação não estabelece quais as ferramentas metodológicas do comparatismo nas quais se baseia. Limita-se a uma análise literária, com recurso a uma contextualização histórica, a fim de compreender como as instituições de poder são descredibilizadas nas obras.

É de assinalar, também, a dissertação de mestrado “A importância da figura do ditador em *El Señor Presidente*: o romance como denúncia social” de Helga Arnauth dos Santos, de 2017¹⁵⁵, na qual se sistematizam os estudos já elaborados no âmbito do subgénero das “novelas de dictadura y dictador” e se reflecte sobre a figura do ditador e o universo de poder a partir da obra de Miguel Ángel Asturias. Tomando a obra *El*

¹⁵⁴ Universidade de Évora. Pode ser consultada em <[http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19619/1/A%20\(re\)constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20ditador%20em%20Dinosauro%20Excelent%C3%ADssimo%20e%20El%20Oto%C3%B1o%20del%20Patriarca_Rui%20Miguel%20Caixeiro%20de%20Sousa.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19619/1/A%20(re)constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20ditador%20em%20Dinosauro%20Excelent%C3%ADssimo%20e%20El%20Oto%C3%B1o%20del%20Patriarca_Rui%20Miguel%20Caixeiro%20de%20Sousa.pdf)>, 01/01/2020.

¹⁵⁵ Universidade Nova de Lisboa, consultável em <<https://run.unl.pt/handle/10362/20287>>, 15/12/2019.

Señor Presidente (1946) como centro do estudo, Arnauth dos Santos tem em conta o contexto histórico e motivos da cultura indígena subjacentes na obra, e ainda, como esta pode ser um testemunho e um documento de denúncia social.

Também José Manuel Camacho Delgado (2016) reflecte e desenvolve sobre as narrativas da ditadura enquanto narrativas e poéticas de denúncia e subversão, ponderando alguns temas e motivos das épicas clássicas e renascentistas na sua análise, como o motivo da peste entre *Rei Édipo* de Sófocles e *El otoño del patriarca*, na sua obra *Syc sempre tyrannis: Dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica*. Esta obra é importantíssima, pois incide num estudo das “novelas de dictador” enquanto metagénero literário e as representações do poder e da tirania na novelística hispano-americana, designadamente *El otoño del patriarca*. Para o nosso trabalho, centrámo-nos nos capítulos primeiro, segundo e quinto: “Verdugos, delfines y favoritos en la novela de dictadura”, “Sófocles, peregrino en Macondo. De los enigmas insolubles a las pestes literarias en la narrativa de García Márquez”, “Cristóbal Colón y las representaciones del poder en la narrativa de García Márquez”.

O ensaísta Carlos Fuentes expande o arquétipo do ditador, ao incorporá-lo nas figuras que bem conhecemos, e às quais poderíamos acrescentar Oliveira Salazar e Francisco Franco a esse “reparto multiestelar” (Fuentes, 1992: 196) como um “Maquiavel moderno”, quais chefes temíveis (Fuentes, 1992: 196):

[...] nuestro Maquiavelo moderno. Su nombre es Rosas en Argentina, el Doctor Francia en Paraguay, Santa Anna primero y luego Porfirio Díaz en México, Juan Vicente Gómez en Venezuela, Maximiliano Hernández Martínez en El Salvador y Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana – para mencionar a unos pocos en un reparto multiestelar [...]

Embora existam demarcadas diferenças entre o romance de ditadura e o romance de ditador, que alguns estudiosos consideram tratar-se apenas de uma evolução do subgénero, e não de distintas categorias, ambas pertencem a um tipo narrativo em constante evolução e consolidação, já que o tema da ditadura é transversal a variadas geografias culturais e políticas. Sobre isto, verificamos que as duas categorias, apesar de distintas, se complementam, tendo abandonado o cariz panfletário e moralista que haviam tido inicialmente.

Há sempre alguma heterogeneidade dentro dos géneros e arquétipos literários. Nem sempre encontramos todas as características do subgénero ou do arquétipo do ditador agrupadas numa única obra. *Dinossauro Excelentíssimo*, como “fábula de ditador”, no entender de María Fernández García (2000) e Maria Fernanda Abreu (2012), não compartilha *todas* as idiossincrasias. Uma das características que constitui a excepção à regra é a hipoteca de interesses nacionais ao imperialismo estrangeiro. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, o Reino do Mexilhão não está sujeito ao imperialismo estrangeiro, mas o contrário, o Reino do Mexilhão e a comarca dos dê-erres e do Imperador é que subjuga os outros à sua lei imperialista. Tal é evidenciado no episódio da “ilha naufragada”, no qual se muda a ilha de sítio para impedir que fosse invadida por “bárbaros impacientes” (Cardoso Pires, 1979: 90-91):

Aconteceu isso quando os bárbaros impacientes ocuparam determinada ilha fora do mapa, que por acaso era a mais caprichada da Coroa. Foi assim: Uma vez, estavam os dê-erres muito satisfeitos da vida a passear no Reino, quando estalou a notícia de que a dita caprichada ilha se tinha revoltado. [...] As cabecinhas, tocadas pelo sol da palavra imperial, desabrocharam e seguiram o traço de luz que o Mestre lhes apontava: Acolá. [...] A Ilha. Estava ali a Ilha,
«QUE TODOS TOMASSEM NOTA.»
Disse e voltou para o palácio, para as palavras.
Todos tomaram nota e a Ilha passou a ser na cidade e não onde queria a geografia.¹⁵⁶

De facto, e como afirmámos no início desta secção, relativamente ao caso de *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*, considerar as obras como pertencentes a apenas um género é problemático e não é consensual, tanto que recolhem elementos estruturais de outros géneros (a fábula e a epopeia), recriando o(s) género(s) de forma híbrida e justaposta (Carpentier, 1967):

[...] la novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse – no siempre sucede – en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: “¡Esto no es una novela!”.

¹⁵⁶ Este trecho consta também na edição de 1972, apenas com ligeiras diferenças.

À épica da decadência do patriarca vem adir-se um neo-barroquismo simbólico fundado na experimentação linguística através da ausência de linearidade sintáctica (as frases sucedem-se como acto contínuo, fluxo da memória que gira e reverte, repetível); e na meta-fábula satírica de *Dinossauro Excelentíssimo* concebe-se uma “poética do grotesco” baseada numa dimensão gráfica e visual do poder: o discurso (assim como a burocracia e a propaganda) torna-se objecto literário e artístico, sujeito a uma exploração visual ilimitada.

Façamos um parêntesis a fim de explicar, em breves linhas, o que é o grotesco e a representação grotesca, reconhecendo, porém, que esta questão mereceria muito mais páginas¹⁵⁷. Não iremos, lamentavelmente, debruçar-nos sobre este assunto, mas é indubitável que as duas obras do nosso *corpus* literário contêm elementos e uma poética do grotesco.

O grotesco, enquanto forma de representação, molda o ditador Oliveira Salazar e os ditadores hispano-americanos em duas personagens (respectivamente, o dinossauro e o patriarca) distorcidas, absurdas, que, como máscara ou sombra, se encontram nos antípodas do sublime. A representação grotesca é uma categoria estética artística e literária, e, nestas obras, usa características pertencentes a um arquétipo comum dos ditadores, mas destrói e reconstrói esse arquétipo em novos subtextos e intertextos – religioso, teriomórfico, tecnicista (Abreu, P.S., 2018, 112): “Lo grotesco se define, en primera instancia, como un modo de representación, que como categoría estética asume un alcance transepocal e intergenérico, tal como hace D’Ors respecto a lo barroco como categoría perenne [...]”. De facto, o modo de representação do grotesco, mais do que assumir um papel de distorção da representação do ditador, opera por meio da *percepção* dessa distorção e subversão da forma e motivos humanos

¹⁵⁷ Cf. Wolfgang Kayser (1963 [1957], *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington: Indiana University Press; Frances Connolly (2003) (ed.), *Modern Art and the Grottesque*, Cambridge: Cambridge University Press; Selma Calazans (24 de Dezembro de 2009), “Grotesco” in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, in <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco/>>, 14/12/2019; Pedro Santa María de Abreu (2018), *Carabelas portuguesas en el callejón del gato: la representación de lo ibérico en modo grotesco esperpéntico en As Naus de António Lobo Antunes*, tese de doutoramento orientada pelo Professor Doutor Carlos Ceia, defendida a 14 de Dezembro de 2018, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (no prelo).

– no nosso caso, para a figura do dinossauro e do patriarca (Abreu, P.S., 2018: 114): “Es muy interesante la asociación de lo grotesco a la percepción, esto es, entenderlo como modo de representación, atribuyéndole así la dimensión cognitiva [...]. La representación artística de la existencia humana, conocida por el artista como un sentido sin sentido, como absurdo.”

Há também uma componente imagética e visual muito forte que deve ser tida em consideração quando abordamos o grotesco, como Frances Connelly declara (Connelly, 2003: 2):

Images gathered under the grotesque rubric include those that combine unlike things in order to challenge established realities or construct new ones; those that deform or decompose things; and those that are metamorphic. These grotesques are not exclusive of one another, and their range of expression runs from the wondrous to the monstrous to the ridiculous.

A noção de caos, imprevisibilidade e instabilidade é central no conceito de grotesco, assim como a transgressão e desestabilização de fronteiras (Connelly, 2003: 4). Aliás, é *contra* a convenção que surge a representação grotesca, já que esta é a resposta que transgride aquela por meio da distorção e absurdo.

O grotesco, nestas obras, está intimamente associado à sátira. A especialista Maria Fernanda de Abreu, numa conferência,¹⁵⁸ indica que “O grau acima da sátira é o grotesco” apontando a influência da pintura e iconografia grotescas de Don Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) na obra de José Cardoso Pires. A hispanista aduz também que tanto Valle-Inclán, criador do “romance de ditador” moderno (o da segunda fase) e que consolidou o subgénero, como José Cardoso Pires conduzem à pintura de Goya, sendo que “[...] a realidade portuguesa só poderia ser representada pelo grotesco [...]” (Abreu, M. F., 2018). E acrescentamos nós: também a hispano-americana; aliás, Martha Elena Munguía Zatarain (2019), na sua recente obra *Locura e imaginación. Grotesco en la Literatura Hispanoamericana*¹⁵⁹, expõe as formas de

¹⁵⁸ Conferência sobre a obra *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires no âmbito do ciclo de conferências da Hemeroteca Municipal de Lisboa intitulada “Livros que Foram Notícia”, a 22 de Novembro de 2018.

¹⁵⁹ Publicada em Janeiro de 2019 em Puebla, México. A introdução pode ser consultada através da ligação: < https://www.ficticia.com/storage/products/221/pages/leer_221.pdf >, 14/12/2019.

representação grotesca de algumas obras da literatura hispano-americana (narrativas) a partir do riso e da loucura.

No caso de *El otoño del patriarca*, é o neo-barroco, o bestiário e a distorção que compõem a representação arquetípica, simbólica e imagética do ditador e da ditadura na obra. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, além da representação grotesca da figura do ditador, também os títulos e subtítulos, de uma toada folhetinesca, são (Abreu, M. F., 2018): “[...] um eco altofalante nesta construção grotesca – o grotesco intrínseco do pesadelo português.” O grotesco, nas duas obras, relaciona-se com a deformação na representação literária, uma caricatura, de jaez satírico ou maledicente. Pode também associar-se, quiçá, a uma dimensão acústica, musical ou oral no discurso narrativo. No caso de *El otoño del patriarca*, a voz narrativa é, na verdade, pluralizada: são vozes que se interpõem em frases sucessivas, numa polifonia confusa e absurda, composta por uma turbamulta de vozes que se contradizem e intercalam prosa neo-barroca, ordens do patriarca, diálogos e pensamentos em fluxo contínuo (seguindo as pistas de James Joyce e William Faulkner do “stream of consciousness”), versos eróticos, réplicas de poemas de Ruben Darío e episódios de coprologia e antropofagia. No caso particular de *Dinossauro Excelentíssimo*, esse “grotesco auditivo”, assim o nomeemos, associa-se à teatralidade e vivacidade dos títulos, subtítulos e apartes do contador de histórias que compõem o grafismo da obra¹⁶⁰, os “ecos altofalantes”¹⁶¹, como Maria Fernanda de Abreu os designou.

El otoño del patriarca está escrito como uma epopeia ao poder, uma épica sobre um ditador cercado pela solidão, como desenvolveremos adiante (Crist, 1982). *Dinossauro Excelentíssimo* sobrepõe fábulas (bíblicas, políticas, simbólicas, sempre remetendo ao Leitor – a Ritinha – a “piscadela de olho” irónica, através dos apartes), lembrando que tudo aquilo são “histórias para crianças”. O poder, esse monstro que habita nas duas obras, cerca e isola, e *devora* – vitimando ou calando – todos aqueles que se lhe opõem. As seguintes secções propõem linhas de análise e interpretação neste

¹⁶⁰ Era o próprio José Cardoso Pires que, ao rectificar as provas da obra antes de serem impressas, assinalava as frases e palavras com diversos destaques gráficos. Agradecemos a Ana Cardoso Pires por ter partilhado connosco este dado importante.

¹⁶¹ Vd. Anexo 2.7.

âmbito, relacionando as questões de poder, comparatismo e retórica com uma primeira abordagem às narrativas do *corpus*.

II.2.1. – “A meta-fábula” *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires

José Cardoso Pires escreveu *Dinossauro Excelentíssimo* em Dezembro de 1969 (quando ainda residia em Londres e leccionava Literatura Portuguesa e Brasileira no King’s College), como uma história dedicada à sua filha mais nova, Rita (nome do vocativo a quem o narrador se dirige no decurso da história). Não foi logo publicada porque o escritor aguardava que houvesse um editor e uma gráfica para a editar sem que tal implicasse demasiado comprometimento (e punição) das entidades editoriais envolvidas devido à censura – e por isso, não terá sido por acaso que apenas saiu do prelo após a morte de António de Oliveira Salazar.

A primeira edição data de Maio de 1972 e contém 21 ilustrações de João Abel Manta em extra-texto¹⁶². *Dinossauro Excelentíssimo* tem uma história editorial peculiar. Tornou-se objecto de controvérsia política antes, durante e após a sua publicação, devido à censura (ou falta dela). Foi um êxito de vendas, contabilizando seis edições até 25 de Abril de 1974, tornando-se o acontecimento literário de 1972 e a estrela da Feira do Livro desse ano. Mas porquê tanta comoção em torno da obra?

Ora, nesta altura, Portugal encontrava-se em pleno marcelismo, ou seja, o período político marcado pelo governo de Marcelo Caetano (Presidente do Conselho) e Américo Tomás (Presidente da República), que decorreu de 1968 a 1974 e que constituiu o último período da ditadura em Portugal. Este período tem duas fases: uma fase de transição, que se torna conhecida por “primavera marcelista”, durante a qual há alguma abertura e “criação de expectativas liberalizantes” (Rosas, 2001) que injectam algum optimismo, embora oco, na população. José Cardoso Pires acabaria por renomear esta fase (Cardoso Pires, 1999 [1972]: 194) “inverno «liberal»”, ou ainda (idem, 196): “a dita «primavera de Marcelo Caetano» alimenta-se de estrume antigo”, tal era a indignação (Abreu, M. F., 2018)¹⁶³

¹⁶² Vd. Anexo 2.

¹⁶³ “Entre 1969 e 1971, José Cardoso Pires vive um período de grande indignação, que coincide com a morte de Salazar e a chegada ao poder por Marcelo Caetano, que promete acabar a censura, mas acaba por fazê-la vigorar mais ainda... A primavera marcelista torna-se inverno, como dizia [o escritor]”.

Enceta-se a primeira fase a partir do acidente que Oliveira Salazar sofre, devido à queda de uma cadeira de lona, em Agosto de 1968, causando um agravamento do seu estado de saúde, já débil. Tal motiva uma reunião de Conselho de Estado requerida por Américo Tomás em 17 de Setembro de 1968, culminando na exoneração de Salazar 11 dias depois, devido à incapacidade física do Presidente do Conselho. No entanto (Rosas, 1996: 876):

[...] [o] temor reverencial que o cercava era tal que, uma vez afastado, ninguém ousará dar-lhe a notícia da sua demissão. Meio paralisado, intelectual e fisicamente muito diminuído, continuou a ser pateticamente usado e mostrado, fosse por fiéis, como prova de durabilidade, fosse pelos sucessores, como cruel evidência da impossibilidade de regresso. E continuou a julgar, até ao fim, mesmo em entrevistas a jornalistas estrangeiros, que era quem mandava. Nem os seus amigos políticos o poupariam a esse final trágico de ópera bufa – afinal prenunciador do fim do próprio regime. Símbolo de um passado para muitos odioso, despojo incómodo para os sucessores, mito endeusado fora do tempo pelos incondicionais, Salazar morre em 27 de Julho de 1970.

É a partir daqui que Marcelo Caetano e os seus tecnocratas entram em cena, prometendo maior liberalização e uma reforma profunda das instituições. De facto, um ligeiro abrandamento da censura e o regresso do exílio do bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, e de Mário Soares, além da renovação do partido da União Nacional e de uma nova legislação sindical “que dispensava da homologação ministerial as direcções sindicais eleitas” (Rosas, 1996: 546) pareciam criar uma fissura com o anterior regime. Mas nada disso aconteceu: de 1970 a 1974 as instituições do regime apenas mudaram de nome (de Censura Prévia para Exame Prévio, de Polícia Internacional de Defesa do Estado para Direcção Geral de Segurança), mantendo a natureza repressiva, a perseguição política e sem resolver a questão colonial, que continuava a exigir sangue jovem nas suas fileiras sobretudo em Angola e na Guiné, onde os conflitos se acentuavam com maior violência. No entanto, uma coisa é certa: o culto de um chefe único e incontestável dá lugar a uma chefia bipolar, entre Marcelo Caetano e Américo Tomás. O primeiro tenta ensaiar reformas institucionais de ordem económica e social, procurando contentar as principais forças de apoio ao regime, e garantindo uma defesa da ordem interna e da integridade dos territórios ultramarinos, enquanto tentava promover uma aliança com os sectores mais liberais com alguns sinais de abertura e de

renovação, porém sem grandes resultados. O segundo mantém a confiança dos sectores mais ortodoxos, enquanto vigiava as iniciativas marcelistas.

A renomeação das instituições de policiamento e vigilância, mantendo (e nalguns casos, reforçando) a génese repressiva, e as promessas (falhadas) de maior liberalização institucional e social são evidenciadas numa sessão da Assembleia Nacional em Novembro de 1972, seis meses após a primeira edição do livro (e depois do festivo sucesso que teve na Feira do Livro desse ano), por um deputado da oposição, Miller Guerra, que acusa o governo marcelista, a propósito de umas exéquias a um colega deputado falecido, de manter a mesma ditadura sob a farsa de um período de bonança política reformista. No entanto, o deputado Casal Ribeiro, da União Nacional, contesta tal afirmação, refutando que a liberdade está assegurada, e prova disso é a publicação do “infame *Dinossauro*” de Cardoso Pires. A obra motivou um aceso debate sobre a liberdade e a “ausência de censura” na Assembleia Nacional, o que conferiu ainda maior fama ao *Dinossauro Excelentíssimo* (Correia, 2018, s/p.):

O *Dinossauro Excelentíssimo* foi mesmo evocado na Assembleia Nacional pelo deputado Casal Ribeiro, da União Nacional, como prova da liberdade de expressão existente no país, num debate com o deputado Miller-Guerra, da Ala Liberal. O episódio ocorreu a 28 de Novembro de 1972 e teve uma grande repercussão na imprensa. Muitos jornais diários, de todos os quadrantes, publicaram integralmente o diálogo acalorado que se estabeleceu entre os dois deputados, além de o destacarem graficamente. Quer isto dizer que, com a sua intervenção, o deputado Casal Ribeiro deu o clássico “tiro no pé”, pois não só deixou a Censura de “mãos atadas”, como deu nova visibilidade ao *Dinossauro*, renovando a curiosidade e o interesse da opinião pública pelo livro.

A obra teve um sucesso sem precedentes, tendo chegado aos 25 000 exemplares vendidos, por ocasião da quinta edição, em Abril de 1973 (e que esgotou em Junho) (Correia & Oliveira, 2018).

José Cardoso Pires, no posfácio da edição de 1979 da fábula, conta-nos, a propósito desse episódio (Cardoso Pires, 1979: 119):

Mas quando texto foi lançado à circulação das letras nacionais, devidamente assinado e nos caracteres correntes, os animais da Corte desataram a assoprar nos seus covis de ouro. Na Assembleia Nacional o polvo almirante e o escorpião salazarento subiram à tribuna para excomungar e perseguir (devo-lhes a eles uma parte do êxito desse livro) e imediatamente apareceram os censores voluntários a rastejarem o ventre felpudo. No zénite da Comarca Lusitana

hasteou-se a máscara do Excelentíssimo como uma provocação policial ao país silenciado.

O bestiário e o grotesco presentes nesta citação (e em todo o posfácio) criam um friso simbólico-imagético do poder ditatorial dos 48 anos de ditadura. Há uma negação intrínseca do humano, que regressa na madrugada do dia 25 de Abril de 1974, esse “dia inicial inteiro e limpo” como ditam os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen. E esse regresso provoca o êxodo bestial, uma fuga generalizada de todos os que povoaram a “Comarca Lusitana” (Cardoso Pires, 1979: 119):

O pior é que ele há horas e horas, sempre se ouviu dizer. E uma bela madrugada as feras da arrogância e do terror ao verem surgir os soldados da liberdade fugiram a sete pés por todas as costuras do Reino. Essas coisas tiveram lugar a vinte e cinco de Abril do ano de 74, conforme é memória universal. Naquela urgência de salvar e esquecer, os galos de briga perderam logo ali o esporão e a crista floriu-lhes em cravo altivo; às víboras deu-lhes o sono brusco, hibernaram antes do tempo, e à hiena, foi fácil, veio-lhe o choro da comoção. O chagal comprou coleira, vestiu-se de cão doméstico, e o crocodilo fez-se de pedra; todo veludo e sombra, o morcego espalmou-se no campanário, vizinho da cegonha máter e das santas columbas. Uma parte da bicharia pediu asilo ao jardim zoológico, outra embarcou na arca da salvação rumo aos brasis.

Este trecho revela como o teriomorfismo e o grotesco se aglutinam para representar, qual sátira em formato de bestiário, a fuga dos tecnocratas do terror de que se serviu o fascismo português no decurso de 48 anos de ditadura.

Dinossauro Excelentíssimo é de novo editado, mas como parte da antologia de contos *O Burro-Em-Pé* (1979) – quando o texto é reformulado e revisto pelo autor, algo que trataremos aqui – e ainda em *República dos Corvos* (1988), em que surge acompanhado por outras alimárias que satirizam e simbolizam a condição humana¹⁶⁴. A propósito da publicação de *República dos Corvos*, e dos “bestiários privados” que cada indivíduo leva consigo, diz-nos o autor sobre os dinossauros e a subespécie dos

¹⁶⁴ Zoosseimiótica, imagens, mitos e símbolos dos bestiários na obra de José Cardoso Pires analisados em “Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga”, dissertação de mestrado de Eduarda Barata, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, defendida e publicada em 2012: <<http://hdl.handle.net/10362/10151>>, 17/10/2019.

“tiranossauros” que ainda sobrevivem, em conversa com Miguel Serrano e José Jorge Letria (Letria, 1989: 9):

Fim de Semana – Há, por vezes nestes contos, mesmo nos mais implacáveis, naqueles em que o homem não pode deixar de se ver projectado no seu «bestiário privado», a verve e o fôlego dos grandes moralistas da literatura universal, que também não pouparam os homens através dos seus «semelhantes» de quatro patas. Acha que exagero?

José Cardoso Pires – De maneira nenhuma. Foi exactamente isso que eu pretendi. Ou seja, criar uma república tabular encimada pelo corvo lisboeta. Uma espécie de zoo, digamos, em que o homem se visitasse a si próprio através do animal doméstico ou familiar que ele viciou à imagem das suas corrosões e dos seus mitos.

F. de S. – Que lugar reserva nessa república fabular ao dinossauro?

J.C.P. – O dinossauro é um animal de museu. Os exemplares que ainda sobrevivem, Pinochet, Strossner, Pol Pot, Ceausescu e poucos mais pertencem à subespécie dos *Tyrannosaurus* que é a mais depredadora. Alguns como o africano Bokassa eram mesmo antropófagos, não sei se se recorda. Pois bem, a República dos Corvos também teve o seu dinossauro e esse ainda por cima passou à História como monstro piedoso. Piedoso e cristianíssimo ainda para mais. Como toda a gente sabe e está prestes a esquecer, Salazar foi durante meio século abençoado da Santa Sé. Ainda hoje lhe restam apóstolos desesperados como o dr. Franco Nogueira que procuram transformá-lo em mito sebastiânico, e foi por causa desse revivalismo culposos que fiz desse dinossauro uma personagem do meu livro.

Depreendemos então que há uma justificação (se é que fosse necessária...) para que Cardoso Pires integrasse o “dinossauro” entre os demais bichos e bestas de ambas as antologias: o “revivalismo culposos” e a tentativa de transformação dos 48 anos de ditadura em algo similar a um “mito sebastiânico” parecem-se a um olvido generalizado e/ou um branqueamento da opressão que se viveu em Portugal: “Como toda a gente sabe e está prestes a esquecer, Salazar foi durante meio século abençoado da Santa Sé.”¹⁶⁵ De facto, subentende-se, por parte do leitor, que seja esse o visado na fábula, mas o nome do ditador nunca é declarado. É uma metonímia que, sem precisar de

¹⁶⁵ A menção “dinossauro” referente a Salazar não é exclusiva de *Dinossauro Excelentíssimo*. Em *Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, também o ditador é transfigurado num dinossauro, o mesmo que serviu de mote à fábula quinze anos antes. Tal estabelece um elo intratextual entre as duas obras, *Dinossauro Excelentíssimo* e *Alexandra Alpha*, obra que capta o período imediatamente antecedente e subsequente ao 25 de Abril de 1974 (Cardoso Pires, 1987: 167): “Momento, porém. Em relação ao Salazar o amigo faquir punha reservas. Oficialmente, sim: oficialmente, o doutor dinossauro estava morto, enterrado e com lutos nacionais. Era facto assente.”

explicações, é de imediato intuída pelo leitor através da cumplicidade criada pelo narrador não só com os apartes que faz à Ritinha, mas também pela linguagem muito próxima da oralidade (Cardoso Pires, 1972: 30) “[...] enfim, falou, disse coisas”, (idem, 34) “Temos esta fita gravada, repara”, “Neste ponto, parece que não há dúvidas.” (idem, 41) e o registo de ditados populares pela boca dos mexilhões.

Dinossauro Excelentíssimo é uma meta-fábula de ditador. De densa intertextualidade, compõe-se de várias camadas textuais: às referências de teor evangélico e relatos bíblicos, sobrepõe-se a linguagem proverbial do povo, representada pelos mexilhões, enquanto chama ou *joga* com alguns elementos da propaganda ou dos discursos (ou referências aos discursos) dos regimes ditatoriais, sobretudo o português, e do contexto cultural da época (tópicos futuristas, glorificação da indústria e da guerra, elementos do grotesco). Além da densa rede intertextual, esta obra também se destaca pelo efeito da sua mancha gráfica, pois justapõe uma *vivacidade* ao texto através de um grafismo visual muito próprio, lembrando uma banda desenhada (o que se torna mais evidente na edição de 1972, à qual são adicionadas as ilustrações de João Abel Manta), ou história contada numa estação de rádio ou com um altifalante: os títulos, subtítulos e exclamações de algumas personagens são destacadas a maiúsculas ou a itálico para que o leitor perceba um efeito adicional na palavra escrita, um efeito de intensidade, de animação oral. A voz narrativa situa-se no limiar da oralidade devido também a esse efeito gráfico, desafiando os limites da retórica entre palavra dita e palavra escrita.

Torna-se redutor assumir esta obra como *uma* fábula, uma vez que os elos intertextuais e plurissignificantes são fontes de inúmeros textos e símbolos, remetendo as outros géneros que não a fábula. Não se trata apenas de um palimpsesto de diversos elementos como indica Carina Infante do Carmo (Infante do Carmo, 2008: 169):

Pese embora o modelo de realidade fabulosa, *Dinossauro Excelentíssimo* toma de empréstimo eventos, figuras e discursos do Portugal dos anos 60-74 que subjazem, como um palimpsesto, ao universo ficcional. A leitura implica, então, a inferência e decifração das transposições grotesca, paródica e dialógica, conforme um quadro ideológico e epistemológico minimamente próximo do tempo da escrita.

Mas de um cruzamento de géneros e modos, vozes, espaços, tempos, temas e motivos, sempre por via satírica, irónica e oblíqua. A decifração que cabe ao leitor prende-se com

um descortinar dos vários mitos e símbolos que o contador de histórias vai deixando, como pistas, à Ritinha. Naturalmente que há sempre um grau de hibridização nos géneros e modos literários, já que não existe hermetismo nem pureza genológico-literária, mas como Vítor Aguiar e Silva magistralmente analisa (Aguiar e Silva, 2018: 384): “[...] dissimetrias entre as “regras do jogo” prescritas ou previstas pelo género literário no qual se integra um determinado texto e o modo como esse texto é lido e interpretado pelos seus receptores [...]”. Daí que não haja consenso nos estudos que se dedicam à análise e leitura desta obra, pois há quem a considere uma fábula, há quem a considere uma novela, e há quem a considere uma sátira política: há uma intersecção dos três géneros na obra, obra que consideramos uma meta-fábula de ditador.

Dinossauro Excelentíssimo congrega o subtexto político, o intertexto evangélico, a sátira, o grotesco, o relato oral e a fábula, aglutinando géneros e linguagens que se cruzam numa retórica de poder que pretende veicular uma “história de proveito e exemplo”, tal qual uma fábula que satiriza, critica e ironiza uma ditadura de 48 anos por meio da sua unidade mínima – a palavra. Por todos estes motivos, esta obra ilustrada e de *vivo e agitado* grafismo é mais do que uma fábula. É uma meta-fábula por transcender a tipologia de género e pela activa transgressão dos limites do discurso literário para o discurso oral e gráfico, causando uma ruptura com o próprio conceito de fábula e sátira. *Dinossauro Excelentíssimo* é, em si mesmo, um exemplo do *entre-lugar* na história dos géneros literários, aplicando, neste sentido, o conceito de Silviano Santiago.

António Lobo Antunes declara, no filme *José Cardoso Pires – Livro de Bordo* (1998), realizado por Manuel Mozos, que “todas as fábulas” de Cardoso Pires “são fábulas de poder”. É fácil concordar com a opinião de Lobo Antunes, já que a mesma reversão grotesca e paródica do poder subsiste em quase todas as suas obras: nos contos de *Histórias de Amor* (1952) e *República dos Corvos* (1988), nos romances *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987), e nesta meta-fábula que analisamos. Além disso, o poder é associado, no universo literário cardoseano, à dominação masculina ou patriarcal: as mulheres são submetidas à perversão sexual de quem detém o poder. Tal é explorado literariamente em “Ritual dos Pequenos Vampiros” publicado pela primeira vez na colectânea de contos *Histórias de Amor*, e depois novamente em *Jogos de Azar* (1963), no qual quatro jovens adultos

violam uma rapariga menor, e se desafiam, à vez, para decidir quem vai e quem fica sem serem “vistos”. E ainda, o conto “Lulu”, da colectânea *República dos Corvos* (1988), no qual Sandra fica em casa à espera do marido que seguiu para a guerra em África (Colonial, da Libertação ou das Independências, o nome muda consoante o lado da barricada), guardada por um lobo-de-alsácia. *Duque*, o tal lobo-de-alsácia, é “[...] fiel ao papel que o dono lhe impusera, o de proteger a menina esposa, Sandra Lulu, que, de certo modo, encarna a natureza do indivíduo e o seu sentido de posse reverte para um sentido perverso e terrificante de dominação absoluta da pequena fêmea que tem ao seu cuidado.” (Barata, 2012: 40) No entanto, essa fidelidade transforma-se em desconfiança, quase ciúme, acentuada quando a esposa Sandra recebe os telefonemas do cônjuge distante, até que a guerra finda e deixa de haver sinal do marido. E um dia, o cão *Duque* revela o alcance de toda a sua perversidade, tornando-se, ele próprio, a representação física e sexual do marido inexistente através de uma reversão simbólica (Cardoso Pires, 2010: 69): “Janelas aos gritos, cães a ladrar, uma aflição, um horror. Porquê? Porque de repente, aparecera, debruçada na varanda da janela da saleta, a esposa-menina a bradar por socorro. A Sandra-Lulu, ela mesma. E nua. E a escorrer sangue. Mais: arrastando o Duque, que lhe vinha ligado ao ventre pelo coito.” A atribuição do cognome “Lulu” à personagem Sandra indica também uma ligação teriomórfica da personagem à figura simbólica do cão, animal que simboliza o pecado da gula, a morte e a perversão sexual, mas que aqui é também subvertido para a debilidade e menorização. “Lulus” são os cachorrinhos frágeis e pequenos, normalmente brancos e penteados com pompons, que as damas burguesas levam nas suas carteiras: mais um traço contrastante a assinalar a delicadeza e fragilidade de Sandra com a agressividade sexual do cão *Duque*.

A figura feminina, nas obras que mencionámos, é submetida à morte e à libido como forças motrizes do poder dominante – o poder masculino, que é representado como algo não-humano, bestial, teriomorfizado, como já estudámos noutra ocasião¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Barata, 2012: p. 29: “À teriomorfia é associada a morte, a sexualidade e a libido enquanto cratofanias primitivas. No caso da sexualidade e da libido, animais como a cobra e o pássaro ou a cauda do escorpião são símbolos fálicos, o touro, carneiro e o bode representam a força da fertilidade, o cavalo e o cão partilham uma natureza sexual aterradora e obscura. Já a morte subjaz não só em todos os símbolos

Estas duas forças motrizes do poder, a morte e a libido, são também vivificadas na obra de García Márquez, mas disso trataremos no capítulo seguinte. Acrescente-se apenas que, também em *El otoño del patriarca*, o poder é exercido pela dominação masculina e sexualmente abusiva. O poder do patriarca é o poder do macho, do machismo (Navarro, 1990: 86).

Antes de prosseguirmos com uma apresentação de *Dinossauro Excelentíssimo*, caberá aqui fazer uma nota explanatória, ainda sobre as edições do livro. Para o nosso estudo, foram utilizadas duas edições diferentes: a edição de 1972 com as 21 ilustrações de João Abel Manta em extra-texto¹⁶⁷; e uma edição revista pelo Autor após o 25 de Abril de 1974, a de Outubro de 1979, com ilustração de Júlio Pomar, e que inclui o posfácio, do qual já mencionámos alguns trechos. É provável que existam mais do que duas versões do mesmo texto. Ana Cardoso Pires, filha do escritor, indica que há cerca de cinco versões da fábula. Para este trabalho, optámos por nos concentrar na edição de 1972 com as ilustrações de João Abel Manta, e na que se seguiu logo após o 25 de Abril de 1974, a de 1979. Crê-se que a última edição revista pelo autor é a que consta em *República dos Corvos* (1988) e que figura nas edições mais recentes, de 2011 e 2017¹⁶⁸. De qualquer forma, é da maior pertinência elaborar um estudo de edição crítica e filológica sobre as diferentes versões de *Dinossauro Excelentíssimo*.

As edições de 1972 e de 1979 são bastante diferentes: basta referir o facto de a primeira ter sido publicada ainda quando existia censura (ou, como se passou a denominar eufemisticamente no tempo do marcelismo, “exame prévio”), e a última não. Assim, há (largos) trechos que existem numa edição e não noutra, e vice-versa. Outra diferença prende-se com a estrutura narrativa: a edição de 1972 é dividida em

teriomórficos, como em quase todos os outros: a vida pressupõe a morte, pois não existe uma sem o seu contrário. Todos os animais [...] mencionados neste parágrafo que se associam à sexualidade associam-se igualmente à morte, quanto mais não seja na reinvenção de uma linguagem simbólico-mítica para outra: o carneiro é um símbolo pagão de fertilidade e potência sexual, porém no cristianismo é assimilado ao demónio e aos desejos libidinosos de natureza obscura e infernal.”

¹⁶⁷ Vd. Anexo 2.

¹⁶⁸ *Dinossauro Excelentíssimo*, a partir de 1979, é publicado em colectâneas: *O Burro-Em-Pé*, em 1979 (Lisboa, Moraes Editores), e *A República dos Corvos*, em 1988 (Lisboa, Publicações Dom Quixote). Registam-se maiores diferenças entre as edições pré- e pós-25 de Abril de 1974 do que entre as versões editadas a partir de 1979. As mais recentes edições são *O Burro-Em-Pé*, de 2010 (reimpresso em Julho de 2011); e *A República dos Corvos*, também de 2010. Mais recentemente, em Janeiro de 2017, *Dinossauro Excelentíssimo* autonomizou-se para um dos livros da colecção RTP, recuperando as ilustrações de João Abel Manta. É o nono volume da colecção, com prefácio de Carlos Reis.

várias partes – um intróito, no qual o narrador introduz a fábula; a “Parte Primeira”, intitulada “O Homem que veio do nada”, seguida da “Parte Segunda”, chamada “O Reino”, a “Parte Terceira” denominada “As Palavras” e, finalmente, o “Epílogo”. Isto é importante, já que a vivacidade gráfica a que aduzimos é mais evidente nas primeiras edições (pré-25 de Abril) não só por existir esta divisão estrutural da fábula, mas porque certos elementos “folhetinescos” foram preteridos pelo autor na edição mais recente, por exemplo, as frases: “NUM GOLPE DE GÉNIO O IMPERADOR SALVA UMA ILHA NAUFRAGADA” (Cardoso Pires, 1972: 41), ou “SERIA, POIS, NO MAIS SECRETO ISOLAMENTO, QUE IRIAM TER LUGAR OS... [mudança de página] NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS DO DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO”¹⁶⁹ (Cardoso Pires, 1972: 56-57), que causam uma vivacidade ao texto próxima da oralidade e da teatralidade, foram retiradas da edição de 1979. Como já afirmámos, assim constam no original os títulos, subtítulos e outras expressões: em maiúsculas, por vezes destacadas a negrito ou intercaladas com linguagem onomatopaica diversa (Cardoso Pires, 1972: 72): “TCHAP!” ou (Cardoso Pires, 1972: 77): “Chamaram sábios estrangeiros **à cause des mouches** e **because of les mouches** [...]”. A edição de 1972 tem um cuidado gráfico e visual pensado e acautelado pelo Autor – as próprias anotações do autor nas versões para publicação incluíam as alterações gráficas: títulos centrados, e/ou em maiúsculas, com destaque, etc. Pretendia-se que o aspecto visual da fábula veiculasse uma oralidade quase teatral, tipo banda desenhada, folhetinesca, de ribombante efeito na leitura (a *vivacidade* de que falamos). Por exemplo, no caso da última citação em maiúsculas, a mudança de página que corta a frase introduz a “Parte Terceira”, onde terão lugar os “NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS”.

Apesar de vigorar nos estudos filológicos e de edição crítica, e convenientemente assim deve ser, o facto de a última edição revista pelo autor ser a definitiva, ou seja, a que deve ser usada para leitura, estudo e análise literária; para este caso do *Dinossauro Excelentíssimo*, porém, observam-se tantas diferenças estilísticas e no tratamento literário e artístico da retórica do poder, que se optou por fazer a investigação comparatista a partir das duas versões. Não se trata somente de ligeiras mudanças, de

¹⁶⁹ Vd. Anexo 2.

uma questão de pontuação ou substituição pontual de um vocábulo ou outro, mas de largos trechos no texto, eliminação de certos episódios, diferenças no tratamento gráfico de títulos e subtítulos, e além disso, pela própria questão da tematização da censura, no que tange à forma como a palavra é explorada na fábula como tema e motivo gráfico, visual e sensacional (de sensações, referindo-nos à tal vivacidade do texto). Por tudo isto, insistimos na importância em examinar as duas edições como fonte de análise comparatista para o estudo da retórica do poder, pois é da máxima relevância e pertinência considerar o texto da fábula antes e depois do 25 de Abril enquanto “exercício de consciencialização histórica” (Lepecki, 2003: 139).

Dinossauro Excelentíssimo é uma meta-fábula que se transformou no tempo: há uma versão, a original, que havia sido escrita em tempo de repressão, e a última versão, trabalhada já em tempo democrático. As duas versões *corporizam* literariamente a forma como a censura pode coarctar e obstruir a criação artística – como tal, sendo a censura um dos aspectos sobre o qual nos debruçaremos aqui, é inevitável não abordar a obra nesse sentido. É, exactamente, por uma questão de *rigor* científico-humanístico que o fazemos: se há estudo de que carece o comparatismo é a inserção, na leitura analítico-crítica e interdiscursiva, do tema, processo e efeito da censura na arte literária, pelo menos nos estudos literários do século XX. É da maior relevância incluir este estudo no âmbito comparatista de uma retórica de poder. Esperamos que o leitor mais exigente aceite esta excepção. Em *El otoño del patriarca* não se verificam grandes diferenças da edição original em relação às seguintes edições, pelo que esta questão é desconsiderada.

Passemos então à meta-fábula *Dinossauro Excelentíssimo*. Antes de dar início à história, o narrador apresenta-nos a realidade que o livro pretende mostrar, dirigindo-se à sua filha Ritinha, num aparte (e, por antonomásia, ao Leitor) – e para isso, começa por nos falar da morte. E vejamos como, nas duas edições, tal é apresentado (a primeira citação é sempre a mais antiga). Eis o *incipit* completo (os destaques a negrito são nossos)¹⁷⁰:

¹⁷⁰ No caso de apresentação de duas citações seguidas, optámos por localizar a referência no final das mesmas, e não antes de se fazer a citação, visto que facilita a leitura.

«Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis» – disse o contador de histórias à sua filha Ritinha.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um **imperador** que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entrevado com a **paralisia da mentira**. (Cardoso Pires, 1972: 9)

E, na edição de 1979:

Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem, até a morte – disse o contador de histórias à sua filha Ritinha.

Contou mais o contador, falando de certo Reino onde nos velhos outroras vivia um **imperador astuto, diabo e ladrão** – imperador esse que, à força de matar palavras no falar de cada um, finou os seus ricos dias em **paralisia da mentira**, de sorte que não se sabe **se afinal ele era homem, se era estátua ou apenas descrição**. (Cardoso Pires, 1979: 57)

São óbvias as divergências. A principal diferença, além da extensão do texto, é a valor da morte, no aparte. O roubo da morte – ou seja, do registo de que morreu, da história, da memória – é equiparado ao roubo da “vida, a face ou a palavra”, coisas “inestimáveis” por serem as que definem a identidade, o homem, o humano. O acto cleptomaniaco de roubar a morte é fácil – é como roubar tudo o resto. Mas a que “roubo” se refere o “contador de histórias” à “Ritinha”? Que “roubo” será assim tão fácil, no entender deste “contador”? Depois do aparte de 1972, não há resposta. Fica a dúvida a iniciar a leitura – e então principia a história: “De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entrevado com a paralisia da mentira.” E entramos, então, no domínio da fábula: temos a dimensão temporal – uma referência vaga, somente um localizador, como se pretende numa fábula; um reino, o Reino do Mexilhão, que poderia assemelhar-se aos reinos míticos e fantásticos dos antigos contos germânicos, ou ao contexto bucólico das fábulas de Esopo; e temos a personagem, o imperador e o que, sumariamente, lhe terá acontecido – ficou “entrevado com a paralisia da mentira”. Os elementos da fábula estão, assim, dispostos.

No *incipit* definitivo, no aparte já não consta “a vida, a face ou a palavra”, mas a morte, somente. E cai o qualificativo “inestimáveis”. Mas a extensão que se viu reduzida no aparte não sucede no restante *incipit*: de facto, o imperador é “astuto, diabo e ladrão”, além de que a dimensão temporal remete a uma era ainda mais recuada, os “velhos outroras”. Outra diferença: na primeira frase da história, substituiu-se o “De facto” com “Contou mais o contador” – o que estabelece um contraste no grau de verosimilhança entre ambas as versões. Na primeira versão, há uma história que se pretende muito similar àquilo que aconteceu – não falamos de historiografia, mas de um testemunho, de uma experiência relatada: “De facto”, pois assim foi, assim sucedeu, assim teve lugar naquele Reino do Mexilhão. No segundo caso, o grau de verosimilhança afasta-se dessa ideia de testemunho para dar lugar à história popular, à história contada, mais próxima da boca de quem diz do que do registo – afinal, o nome do Reino também já não é explícito, basta um “certo”, determinante indefinido, que o antecede, como piscadela de olho ao leitor. Tal imprecisão é reforçada no final do *incipit*, quando, por ter morrido na “paralisia da mentira” (na versão anterior havia ficado apenas “entrevado” – ainda vivia!), “[...] não se sabe se afinal ele era homem, se era estátua ou apenas descrição.”

Sabendo nós que a versão definitiva é a que é válida para a leitura hodierna, não deixa de ser interessante – e até, oportuno – compreender as diferenças e alterações feitas pelo autor a fim de veicular uma mensagem ligeiramente distinta da original. Observemos que, apenas no *incipit*, já temos registo de duas noções diferentes associadas ao mesmo género da fábula: sabemos, por Aristóteles, que as fábulas são histórias que pretendem exemplificar o que quer que seja (valor moral, acontecimento, consequência de uma acção), sendo utilizadas quando não há exemplo histórico, *factual*, mas aqui dá-se uma reversão de todos esses valores. História, lenda e fábula mesclam-se (Abreu, M. F., 2018) para nos convidar a entrar em “certo Reino” que já foi, conhecidamente, o “Reino do Mexilhão”, mas que, devido à desmemória de que nos falou o Autor no posfácio¹⁷¹ na edição de 1979, já serão poucos aqueles que sabiam o

¹⁷¹ Cardoso Pires, 1979: 120: “Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e

nome do Reino. Pois se o Imperador morreu na “paralisia da mentira” – e já não está entrevado – outros vieram retomar o seu lugar, e mudaram o nome ao reino (que se viu democrático).

Não obstante, não esqueçamos aqui o valor do contexto histórico, que vimos há cerca de dez páginas, para a interpretação de o imperador estar “entrevado” e depois ter finalmente morrido, com a mesma paralisia da mentira. Quando José Cardoso Pires escreveu *Dinossauro Excelentíssimo*, entre o Natal de 1969 e Março de 1971 (publicado depois em 1972), Salazar já havia caído da sua cadeira de lona em 1968, tendo-lhe sido declarada incapacidade física meses depois. Até morrer, em 1970, a tamanha reverência dos aduladores e burocratas que o rodeavam criou um “salazarismo fingido”, o que também será contada, fabularmente, pelo “contador de estórias” à Ritinha. Por estas razões, o valor da expressão: “entrevado com a paralisia da mentira” recupera outro valor, mais intrinsecamente ligado ao contexto político de *farsa* que se vivia na época em que a primeira versão (ou as primeiras versões) da fábula foi escrita.

Mas continuemos. Apesar de a mais recente versão já não conter a divisão estruturada nas secções que explicitámos atrás, a base do conteúdo é a mesma. Na “Parte Primeira – O Homem que Veio do Nada”, são relatadas as origens do imperador, que nasceu de origens humildes: “Supõe-se, está vagamente escrito, que esse imperador veio realmente do nada.”¹⁷² (Cardoso Pires, 1972: 11) Desde cedo, todos em seu redor compreendem o seu talento para as palavras difíceis e “frases de alçapão” (Cardoso Pires, 1972: 15; Cardoso Pires, 1979: 62). É então que o triunvirato Padre, Madrinha e Regedor debatem o destino do menino – iria para Leis, seria Missionário, faria carreira de General? A deliberação, apesar de intensa, fica assente: o menino seguiria leis como rumo de vida, graças ao padre que muito elogia a capacidade de “estudo e meditação”¹⁷³: “Ora, estudo e meditação era o que o padre encontrava mais

improvável. É por isso, e só por isso, que retomei o *Dinossauro Excelentíssimo* e o registo como uma descrição incómoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante.” Este trecho será abordado com maior pormenor no subcapítulo III.4..

¹⁷² Na edição de 1979: “Supõe-se, está vagamente escrito, que o tal imperador nasceu simplesmente do nada.”

¹⁷³ Na edição de 1972: “Esse seria o destino, a missão, pelas variadíssimas razões que muito bem sabia e também por certa tendência para a meditação do pequeno camponês. Anos mais tarde, acrescentou: por tudo e em especial pelo vício de coleccionar palavras difíceis que ultimamente se notava na criancinha.

à vista na maneira de ser da criança, não falando já (como revelou anos depois) no vício de aprender palavras raras que ultimamente lhe tinha notado. Um orador, era o que se estava ali a gerar.” (Cardoso Pires, 1979: 62)

Assim, os pais, paupérrimos, viram-se na obrigação de vender o burro e o quintal para o poderem levar até onde tinha de ir, por compreenderem a necessidade de se cumprir ali o destino do seu filho, e então “levaram-no para uma universidade que ficava no alto duma montanha,” (Cardoso Pires, 1979: 63) – cidade que entendemos ser Coimbra, a “cidade dos doutores” (Cardoso Pires, 1972: 21). Da homérica viagem para a cidade dos doutores falaremos em capítulo próprio (capítulo III.1.), assim como de outras minúcias analíticas que não têm aqui lugar. Apenas precisamos de saber agora que o mocinho, chegado à cidade onde se fará Mestre, cedo encanta e deleita os que, inicialmente, “o recebem com dureza”¹⁷⁴ (Cardoso Pires, 1979: 70):

*Os mestres recebem-no com dureza*¹⁷⁵

«QUEM É ESTE?»

pareciam perguntar, pairando em sombrios cadeirões. [...]

Vestiam paramentos negros e usavam estolas de grandes sacerdotes, mais ou menos. [...] Cada qual empunhava o seu diploma selado a ouro e púrpura e, à maneira de mitra, todos tinham sobre os joelhos o tal chapéu conhecido por capelo que só cabe na cabeça dos muito eminentes e não de qualquer dos colegiais que circulavam aos pés deles, decorando a sebenta:

«PATITI, PATITÁ... NOVES FORA, NADA.»

Caramba, aqui os outros engoliram em seco. Palavras difíceis... otorrinolaringologia... abacadabrante... répcio... E daí?

Daí, como as leis e os decretos se fazem de palavras, o prior não tinha a menor dúvida de que estava ali um futuro juiz todo dado ao recolhimento e às frases de alçapão.” Pág. 15.

¹⁷⁴ Na edição de 1972 (p.23): “OS MESTRES RECEBERAM-NO COM DUREZA

«QUEM É ESTE?»

pareciam perguntar. [...] Vestiam paramentos negros e usavam estolas como as dos sumos sacerdotes, mais ou menos. [...] Cada qual empunhava seu bastão de igreja mas sem a volta dourada dos báculos; e à maneira de mitra tinha sobre os joelhos um chapéu conhecido por capelo que só cabe na cabeça dos muito sabedores e não na de qualquer dos estudantes que circulavam cá em baixo, decorando a sebenta: «Patiti... Patitá... noves fora, nada.

Patiti, Patitá... noves fora, nada.»”

¹⁷⁵ Transcrevemos as citações o mais proximamente possível da formatação gráfica original, por respeito ao texto e decisões do autor – os subtítulos que partem cada episódio, no caso “Os mestres recebem-no com dureza”, vêm sempre em itálico; a mensagens e momentos de fala que vêm centrados, são quase sempre em maiúsculas (e como tal, assim será assinalado), etc.. Vd. Anexo 2.7.

O mocinho aldeão não soçobra: dedica-se ao estudo afincadamente, e quando ergue os olhos, todos o vêem como o homem em que se tornou, graças às palavras que bebia de cada ensinamento daquela cidade dos doutores, ou dos padres, “cisco dos céus”, que habitavam cada canto: “E padres, sobretudo. Padres, padres e mais padres, o que ali ia de padres só contado.” (Cardoso Pires, 1979: 66) Tanto estudou, e o seu domínio da retórica alfarrábia era tanto, que “foi chamado para imperador” (Cardoso Pires, 1979: 70):

Sem perder mais tempo o pequeno aldeão atirou-se aos livros para aprender a maneira de pensar e de fazer frases que o havia de tornar doutor: seria uma língua calculada e muito útil porque só a entenderiam os mestres e os defuntos, o quanto basta. Estudou, queimou as pestanas, amareleceu, e quando levantou a cabeça tinha rosto de homem. Sem idade.

[...] Os doutores, no trono da sua gravidade, acenavam que sim: tratava-se de um falar muito próximo dos alfarrábios por onde tinham estudado, logo, o mais perfeito.

Juízes e escrivães apoiaram e puseram na acta; habituados a pentear parágrafos, gostavam daquela maneira encarreirada de complicar. Os próprios frades, por via de regra gente recolhida, não resistiam a erguer os olhos, agradecidos: frases de longo ornato, como iluminuras de breviário, quem as podia recusar? Por fim, os guerreiros-chefes: Talvez, talvez... Sabiam, ouviram dizer, que cada hora tinha o homem que a decifrava. Talvez este, porque não? De modo que foi chamado para imperador.

A “língua calculada e muito útil” e “as frases de longo ornato” merecem nota de destaque – referimo-nos, claro, à retórica, ou seja, aquela que temos vindo a referir ao longo desta tese e à qual dedicámos um capítulo. Para o caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, ao contrário de *El otoño del patriarca*, a retórica do poder baseia-se, na sua forma mais primitiva, na retórica do ornato, aquela que viria a ser preterida pelos Iluministas e Românticos e que sofreu incontáveis crises ao longo do seu percurso milenar: o *elocutio* propriamente dito, que aqui é metonimicamente designado por “iluminuras de breviário”. Essa retórica, a que o contador de estórias chama “um falar muito próximo dos alfarrábios” é a mesma retórica que, mais adiante, moldará as palavras do Reino, as fabricadas pelo Imperador e pela sua “Câmara de Torturar Palavras”.

Antes disso, porém, dá-se a descrição do Reino. Pois é nesta altura que o menino que temos vindo a ver crescer é chamado para imperador (Cardoso Pires, 1979: 71): “O

Reino naquela época tremia de frio e desconfiança. Tinha-se deslocado mais para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas calcula-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano.” Ou seja, já havia o propósito para o “homem que decifrava a sua hora” como na citação que lemos anteriormente. A fome, que “varria tudo para o oceano”, traz uma criatura que funciona como oposição simbólica do Imperador: o mexilhão.

Na verdade, o Reino é composto de quatro grupos de personagens, além do imperador, que sobre todos governa: os camponeses, os únicos que não são levados pelas brisas da fome e do oceano, “que tinham a barriga curtida e que se cravavam na terra à dentada, como uns danados” e que, quando visitam a capital, para assistirem aos lautos discursos do Imperador, se tornam os “excursionistas do discurso”; os mexilhões; os dê-erres, uma estirpe de burocratas e adutores que rodeia o Imperador com as suas vénias e cerimónias excessivas; e os padres, que povoavam o Reino (Cardoso Pires, 1979: 66-67): “Do sul para o norte, pelo direito e pelo torto, andavam num ver se te avias, montados nas suas máquinas temporais. Onde se levantasse arraial, era sabido, aparecia padre; onde cheirasse a desgraça idem, aspas. E assim é que devia ser porque a palavra de Deus tem de estar em toda a parte, pelo menos.” Estes são considerados, até, irmãos dos mexilhões (na aparência, apenas: “Não se diferenciando grandemente dos mexilhões, seus irmãos (eram escuros como eles, apenas com a coroas a luzir) [...]” (Cardoso Pires, 1979: 67). Além destes, aparecem, mais tarde, os turistas; e teremos ainda os habitantes da “ilha naufragada”. Cada grupo de personagens corresponde a um bloco crítico-simbólico do período histórico – o salazarismo – que o contador de estórias narra à Ritinha.

Dizíamos então que o mexilhão é a contraparte simbólica do Imperador, uma vez que se estabelece uma relação interdependente entre ambos. De facto, dá-se uma relação de acentuado contraste entre um e outro: o mexilhão, ser só “tripa e casca” e o Imperador, que se transformará num dinossauro ou numa estátua. Temos, por um lado, uma “criatura mirrada”, considerada insignificante, submetida aos desígnios de um poder absoluto, de policiamento das palavras (e conseqüentemente, do pensamento), corporizado pelo imenso Imperador, que tudo determina na sua excelentíssima, e, portanto, superioríssima, capacidade de reorganização do mundo através das palavras

(ou, metonimicamente falando, da censura). Vejamos como o contador de histórias nos conta dos camponeses e do mexilhão (Cardoso Pires, 1979: 71-72):

O Reino naquela época tremia de frio e desconfiança. Tinha-se deslocado mais para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas calcula-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano.

Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses, que tinham a barriga curtida, eram cardos e que se cravavam na terra à dentada, como uns danados. [...] Os restantes, os que não conseguiam enganar os vendavais, fugiam de roldão pelo país, atravessando aldeias e planícies, vinhas e repartições, hoje fazendo família neste ponto, amanhã mais naquele, até se verem diante do mar, acossados. Uma vez ali, ou entregavam o corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca.

*Quando o mar bate na rocha
quem se lixa é o mexilhão*

Criatura (porque o é), criatura à margem e mirrada, coisa pequena; bicho que se alimenta de água e sal, do sumo da pedra ou de milagres – o mexilhão, vida negra, tem a ciência certa dos anónimos: pensa e não fala, sabe por ele. Se virou costas à terra foi por culpa dos doutores ditos dê-erres e da conversa em bacharel com que o enrolavam; unicamente por cansaço, desinteresse. Por isso, na condição de habitante do litoral, era com o oceano que desabafava. Levava os dias a medir o infinito e a resmoer o seu ditado preferido: Quando o mar bate na rocha... o resto já nós sabemos, segredavam.

A descrição do Reino do Mexilhão segue-se à chamada que o menino humilde recebe para se tornar imperador¹⁷⁶, tanto numa como noutra edição (Cardoso Pires, 1972: 25-26):

¹⁷⁶ António de Oliveira Salazar, numa das sessões parlamentares nas quais apresenta o novo projecto constitucional que irá constituir o “Estado Novo”, relata aos restantes deputados (Diário das sessões nº. 1, de 10 de Janeiro de 1935): “Ora é inegável que o exercício prolongado do magistério superior, se desenvolve as faculdades de reflexão, de análise e de ponderação, amortece por isso mesmo a imaginação, a vivacidade, o espírito inventivo e as qualidades de acção pronta e de desembaraço.

E, se é certo que o presidente da mais alta assembleia da Nação precisa manifestamente de possuir aquelas faculdades, também não é menos verdade que não pode, sem risco, dispensar as qualidades a que me referi em segundo lugar. Daqui vem que V. Exas. fizeram uma escolha arriscada e perigosa. Porque a fizeram, pois? Não encontro outra explicação que não seja esta: viram V. Exas. em mim um homem que tem atrás de si uma vida de trabalho honesto e consciencioso, um professor que tem procurado exercer a sua função com honra e dignidade e que no ingrato papel de julgador se tem empenhado em proceder com isenção e imparcialidade. Se é realmente este o significado moral da votação, o meu reconhecimento é ainda mais profundo e mais vibrante.

O Reino naquela época tremia de frio e de dificuldades. Tinha-se deslocado para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas supõe-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano.

Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses, que tinham a barriga curtida, eram cardos, e que se cravavam na terra como uns danados, à dentada. [...]

Os restantes, os que não tinham conseguido enganar a fúria dos vendavais, fugiam de roldão pelo país fora, atravessando aldeias e planícies, vinhas e repartições, hoje fazendo família neste ponto, amanhã mais naquele, até se verem diante do mar, acossados. Uma vez ali, ou entregavam o corpo aos caranguejos ou faziam como o mexilhão: pé na rocha e força contra a maré. Daí, o nome de Reino do Mexilhão que lhe pôs a geografia em homenagem (homenagem?) a esse marisco mais que todos humilde, só tripa e casca.

Atente-se à última frase desta citação: a homenagem é questionada pelo contador de estórias. Na edição pós-25 de Abril tal já não acontece – porquê? Por que motivo se afirma, e logo se interroga o contador de estórias de ser realmente uma homenagem? Notemos que ao mexilhão é atribuída a condição da humildade, da fome, da pobreza, atributos muito agraciados pelo imperador e pela estirpe dos dê-erres, o que se torna evidente num dos primeiros discursos do Imperador, no qual conta a história da “Camisa do Homem Feliz” e da alegria que é ser-se pobre¹⁷⁷, graça conferida divinamente: “Fez o seu discurso, para muitos talvez o mais famoso, o mais lembrado, onde começou por citar a conhecida história da «Camisa do Homem Feliz», que é aquela que descreve a alegria de ser-se pobre e a difícil vida dos ricos.” (Cardoso Pires, 1979: 77) Assim, deduzimos que, num reino de palavras assépticas, o que importa é a humildade de pouco falar, pouco ter e a felicidade da pobreza, valores mais altos da

Mas, ao mesmo tempo, o acto tem uma intenção e um sentido que eu não quero deixar de sublinhar: não se importaram V. Exas. de colocar neste lugar uma pessoa de intelecto brilhante, de imaginação fecunda e de acção rápida; quiseram antes um presidente que supõem – bem ou mal – oferecer-lhes alguma garantia de trabalho sério e de direcção imparcial. E, deste modo, quiseram V. Exas. marcar, desde já, uma orientação e uma atitude, atitude de que a Assembleia Nacional está disposta a trabalhar com seriedade, a examinar e a discutir as questões com elevação, a votar e a decidir com justiça e imparcialidade.” *in* <<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/01/01/001/1935-01-10/4?q=%2522tudo%2Bpela%2Bna%25C3%25A7%25C3%25A3o%2522&from=1933&to=1940>>, 14/12/2019.

¹⁷⁷ O “mito da pobreza honrada” é um dos sete mitos que consolidam o salazarismo, sabiamente sistematizados e analisados pelo historiador Fernando Rosas (2001). António de Oliveira Salazar entendia que a humildade portuguesa, eufemismo que designaria a pobreza, era uma das grandes virtudes de se ser português (Gil, 1995; Rosas, 2001).

nação. É uma homenagem irónica, daí a interrogação que a acompanha na edição de 1972: glorifica os que fogem da fome, os desgraçados “de tripa e casca”.

Dá-se depois a “invasão dos dê-erres” (Cardoso Pires, 1979: 73) – e quem são os dê-erres, perguntamos? São, nem mais, os “doutores”, o séquito de agentes da burocracia, a arma infalível do poder do Imperador, que semeia “decretos e castigos, ameaças e mais que também, [...]” (idem, 74). Originários da mesma cidade de padres e mestres de onde veio, iluminado, o Imperador. Atentemos ao aparte do contador de estórias à Ritinha, aparte que consta somente na edição de 1972, que melhor nos explica que cidade é esta (Cardoso Pires, 1972: 20):

Cada terra dá o que tem, a mais não é obrigada. Desfralda-se o Alentejo em cortiça da melhor, o Algarve em sol e praias. Diamantes vêm de Angola, parece; da América ouro e guerras. Terras há que dão o vinho, outras pedras e emigrantes. A cidade para onde se dirigiam os três camponeses produzia doutores – e isto não consta da Geografia. Toma nota, Ritinha.

A “Cidade dos Doutores”, percebemos nós, é Coimbra, cidade sombria onde o tempo não avança (Cardoso Pires, 1972: 21-22): “Levado na onda de padres e aprendizes, saudado pelo comércio, envolvido pelo cheiro do azeite que ardia nos lampadários, o pequeno camponês atravessou becos e quelhas, penetrou no antepassado, no luto. A própria Sé estava terrível e sombria, carregada de séculos.”

Estes dê-erres são aqueles que ocupam os “átrios e corredores do poder” como analisámos no subcapítulo I.3, e constituem o aparelho que sustenta todo o poder do dinossauro. Como um desfile de máscaras, percorrem o país assegurando que o domínio do imperador se consolida devidamente (Cardoso Pires, 1979: 73):

Eram os cidadãos do interior, filhos ricos de montanheseiros, que avançavam, friamente treinados pelos mestres da cidade dos doutores. Tinham cercado a capital, mascarados de juizes, mangas-de-alpaca, meninos de coro e curadores dos pobres e acto contínuo infiltraram-se nas secretarias; no púlpito; na praça da jorna; no quartel real. Ocuparam, como se diz, os pontos estratégicos para de repente, a eles, a eles, que é uma pressa, caírem em cima dos mexilhões, brandindo os seus canudos de bacharéis:

«IN HOC SIGNO VINCES!»

«IN HOC SIGNO VINCES!»

Apanhados de costas, os da beira-mar renderam-se sem discussão tanto mais que não compreendiam a língua dos invasores. Ficaram de braços pendurados e de boca ao vento, ao mesmo tempo que os dê-erres triunfantes, repetindo a sebenta dos treinadores, lhes davam a bordoad final com rajadas de discursos.

Discursos e contradiscursos, discursos por uma pá velha como só os dê-erres sabem fazer: com excelência para a esquerda e excelência para a direita, e não sei se me faço compreender. E assim é que se enxofra. [...]
Não tardou muito a nação estava toda dita e arquivada num imenso livro de decretos e castigos, ameaças e mais que também, [...].

Estes “dê-erres”, jogo semântico com a abreviatura de “doutor”, designam os doutores das leis que tinham tanto ou mais poder que o próprio imperador, outorgando decretos sob o lema daquele, o tal “Saber e Autoridade” que nos vai acompanhando ao longo da fábula, lema, aliás, desdenhado pelos mexilhões (Cardoso Pires, 1979: 74):

Bem, por amor à sabedoria estes cidadãos apresentavam um aspecto de fria gravidade. (Como se disse, excelência para a esquerda excelência para a direita.) Tinham obrigado os mexilhões a vestir de escuro porque a vida não estava para graças, e decretaram que de futuro o riso seria a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência. Assim, sem mais conversa. Que se passasse aviso e se cumprisse, soma e segue, Reino da Comarca, tantos de tal.

É com esta invasão que compreendemos os verdadeiros contornos da “política da palavra” e de uma “retórica de substituição” que será depois desenvolvida pelo imperador na sua Câmara de Torturar Palavras. Tais contornos pressupõem um reino de farsa e máscara, um reino que impede a imposição da verdade através do fingimento e do eufemismo – subsiste, aqui, uma dimensão grotesca associada à própria entidade da palavra: o riso é a “máscara do desdém”, o falar a “capa dos ignorantes” e a alegria torna-se “o fumo da inconsciência”. O desfile de máscaras das palavras prossegue: “[...] onde se lia pobreza devia ler-se modéstia [...]” (Cardoso Pires, 1979: 74), e todo o reino se transforma num país de silêncio – multiplicam-se espiões, a música desaparece e as noites calam-se, apenas os sinos repicam (Cardoso Pires, 1979: 74):

Um a um, todos os jardins foram ocupados por espiões com ar de quem não quer a coisa e as bandas de domingo e coreto, muito em piano, pianíssimo, foram-se afastando, afastando, e, andante, sumiram-se sem dar nas vistas. As noites calaram-se, os pobres também. As feiras e romarias, já de si tão na espinha, tão remetidas ao calendário, ficaram entregues às moscas mais desiludidas que se conhecem. Ouviam-se sinos. Ao menos isso. Os sinos, avejões cativos, multiplicavam-se em penitências levadas pelo vento [...].

Mas a pobreza não fica desacompanhada, pois os dê-erres logo encontram uma solução (solução que também será usada em *El otoño del patriarca*, como veremos): as

lotarias (Cardoso Pires, 1972: 29) e as campanhas de caridade “A Cada Pobre Seu Rico” (Cardoso Pires, 1979: 75). Ambas as edições mencionam as lotarias, mas apenas a partir de 1979 é que podemos ler sobre “A Cada Pobre Seu Rico” ou “A Cada Rico, Seu Pobre”. Claro que ambas as coisas são determinadas pela divina providência, ou pela sorte, como se preferia chamar-lhe (Cardoso Pires, 1972: 29): “Metade da nação vendia lotaria à outra metade – em conclusão: era um reino a vender o abstracto, a negociar o talvez.” A pobreza (e a humildade), sustentada pelo conforto de um prémio que poderá um dia contemplar algum mexilhão, é uma ferramenta infalível para assegurar o controlo da população: enquanto os pobres, distraídos a contar tostões e a desferrar-se para poderem jogar na lotaria e, quiçá, garantir um futuro endinheirado, os dê-erres entretinham-se com outras habilidades políticas. É neste contexto que é “chamado o imperador”, isto é, retirado do seu cantinho universitário para servir o país. Não é difícil perceber aqui a crítica à época (transversal a todas as épocas, aliás): o poder jogava-se em segredo, e enquanto os pobres se entretêm com ninharias, ninguém atenta ao surgimento do ditador. Um dos factores apontados para tentar explicar o surgimento de regimes ditatoriais prende-se com questões económicas ou crises financeiras¹⁷⁸. Um ditador é sempre representado como um “salvador da pátria”, um chefe que porá “ordem na nação”. Assim é o imperador desta fábula (Cardoso Pires, 1979: 77):

Então, aproveitando a surpresa, uma embaixada de casaca e risca ao meio foi num instantinho às montanhas e trouxe de lá um imperador. Tratava-se, nem mais nem menos, do camponês nosso conhecido, o dito.
Vinha magro e iluminado de tanto estudar, mas vestido de mestre. Porque o era.

Enquanto tudo isto sucede, os mexilhões fazem “circular certos ditos venenosos”, pois, já sabemos, são criaturas “mirradas”, mas que muito pensam, fechando-se na casca (Cardoso Pires, 1972: 31): “Foi a partir daí que começaram a correr certos ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões, naturalmente, e que não

¹⁷⁸ Paxton, 2004: 32: “No sound strategy for studying fascism can fail to examine the entire context in which it was formed and grew. Some approaches to fascism start with the crisis to which fascism was a response, at the risk of making the crisis into a cause. A crisis of capitalism, according to Marxists, gave birth to fascism. Unable to assure ever-expanding markets, ever-widening access to raw materials, and ever-willing cheap labor through the normal operation of constitutional regimes and free markets, capitalists were obliged, Marxists say, to find some new way to attain these ends by force.”

faziam o menor sentido a não ser para eles”. Descontente com tais ditos venenosos, e ainda num “no tempo em que a palavra de cada um não tinha valor oficial” (Cardoso Pires, 1979: 78), o Imperador decide construir “a ordem e a consciência”, e elabora um “plano que pusesse o Reino a falar numa linguagem pura e severa [...]” (idem, ibidem). Cria, assim, a “Câmara de Torturar Palavras” (idem, ibidem: 81):

Aquilo que até ali não passava de um gabinete de silêncio e mesa dourada iria ser conhecido por

A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde o verbo e o substantivo, a cedilha e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos de último grau.

Ou ainda, na edição de 1972 (Cardoso Pires, 1972: 35-36):

Aquilo que até ali não passava de um modesto gabinete sem nada de especial iria ser conhecido por

A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde verbos e substantivos, cedilhas e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau.¹⁷⁹

A partir daqui, conta-nos o contador de estórias, o imperador ocupa-se cada vez mais da sua Câmara de Torturar Palavras, e vai-se transformando numa estátua (Cardoso Pires, 1979: 82):

[...] Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto – os pares do Reino e um ou outro notável em visita – ficavam na sala ao lado, onde reunia o conselho dos excelentes, e esperavam pelo Imperador.

Em boa verdade ele já lá estava e há muito. De pé, atrás da cadeira da presidência. Numa estátua em tamanho natural.

A estátua

Vestidos em rigor de luto, os cortesãos esperavam horas diante da estátua, de chapéu na mão. Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor

¹⁷⁹ Vd. Anexos 2.5, 2.5.1 e 2.5.2.

camponês, Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.¹⁸⁰

A simbologia da estátua, assim como as idiossincrasias da Câmara de Torturar Palavras, serão desenvolvidas nas seguintes secções. No entanto, acrescentemos que, relativamente ao episódio da estátua, há uma grande diferença das primeiras edições para as últimas. Enquanto nas primeiras edições (1972), a estátua se mantém apenas como figura de adoração¹⁸¹, encerrada no gabinete do Imperador, onde se viria a confundir com o próprio; na edição definitiva, a estátua torna-se marco territorial, transcende essa simbologia idólatra para se tornar uma transposição física representativa do poder da metrópole nos territórios em África. A seguinte citação pertence apenas à edição definitiva (apenas a primeira frase é uma variação da que consta na edição de 1972 (pág.37); Cardoso Pires, 1979: 82):

Certos visitantes tocavam-lhe com o dedo: tinham à frente deles o Chefe!, o irmão-irmão, o gémeo; o que ficaria para os séculos, Saber e Autoridade, como um vasto eco de panteão à meia-luz. Sentiam um sossego de passado e de viagem naquela figura esverdeada, qualquer coisa de emissário do velho Império, de passageiro de galeão, representado na imponência da capa e das borlas de doutor que eram as mesmas dos nobres de há trezentos anos; as próprias feições, raspadas a aço de Albacete, tinham a segura sobranceira de quem viu mundo e não conta.

E na verdade ele conservava-se ali como um cristão de muita história, o último a abandonar os impérios revoltados e os delírios coloniais, e estava numa indiferença solitária, tal como o tinham encontrado as tropas em retirada. **Nenhuma das estátuas do Imperador espalhadas na imensidão da selva e das capitâncias tinha resistido à vingança dos rebeldes, só aquela.** Os soldados atravessavam a floresta a sete pés na direcção da costa quando esbarraram com ela, estendida num leito de folhagem, à sombra (como contaram mais tarde) de uma abóbada de tamarindos e de morcegos adormecidos.

¹⁸⁰ Na edição de 1972 (p.36): “[...] Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto – os pares do Reino e um ou outro notável em visita – ficavam na sala ao lado, onde reunia o conselho dos excelentíssimos, e esperavam pelo Imperador.

Em boa verdade ele já lá estava e há muito, presente para a eternidade. Ao fundo, e à cabeceira da mesa. De pé. Numa estátua em tamanho natural.

A ESTÁTUA QUE FALA

Vestidos de luto e todos de óculos inteligentes, os cortesãos esperavam diante da estátua, de chapéu na mão. Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor camponês, Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.”

¹⁸¹ Vd. Anexo 2.4.

Destacámos uma das frases a negrito para assinalar o facto de que apenas uma estátua bastava para marcar o rasto do poder do Imperador, o tal “cristão de muita história”, o que se recusa a abandonar “os impérios revoltados e os delírios coloniais” com “indiferença solitária”. Que “indiferença”? É a indiferença, deduzimos nós, ante o avanço intrépido da morte e da selva, que cobre a estátua de podridão e a prende na sua vegetação imensa. Trata-se de uma indiferença perante a passagem do tempo, já que a soberania da estátua transcende o tempo transitório do homem, é uma soberania que se reveste de um carácter sagrado. Contudo, apercebem-se de um gesto de vingança (Cardoso Pires, 1979: 83):

Apesar de, como notaram com estranheza, lhe ter sido arrancado um braço e, para mais, o direito – repararam a seguir – o da mão que assinava as sentenças. Aí perceberam

A LIÇÃO DA VINGANÇA.

Aquele sinal de punição aparecia como um aviso, uma profanação calculada, na serenidade de um corpo que a morte tinha em seu poder. E a morte, no parecer de um dos capelães da expedição, protegera a imagem mutilada revestindo-a de um sal verde, de floresta, vómito ou fel do bronze, que a tornava mais antiga e com manchas que faziam lembrar as chagas dos cadáveres sagrados.

Deparam com a ausência do braço direito da estátua, “o da mão que assinava as sentenças”. O poder, além de soberano perante a passagem do tempo, é sempre associado à palavra, à escrita. O poder que a estátua representa é um poder essencialmente retórico, burocrático, técnico: é na assinatura de sentenças que se decidem os destinos daqueles que se transviam do poder (mormente, os mexilhões) – e como tal, o braço direito é arrancado. A estátua é, portanto, entendida como um objecto sagrado que sofre uma profanação – e isso, pelo contrário, só a torna mais sagrada, pois “no parecer de um dos capelães da expedição”, a morte protege a estátua com os seus limos, o “sal verde” (não esqueçamos que o sal é um elemento dúbio: ou é purificador, ou causa esterilidade – deitar sal sobre a terra deixa a terra infértil), “com manchas que faziam lembrar as chagas dos cadáveres sagrados”. Ou seja, a estátua, objecto de profanação para uns, torna-se, por via dessa mesma profanação, algo ainda mais sagrado, apesar dos vómitos e féis que a acorrentam à floresta.

Reforçamos que este trecho só existe nas edições pós-1979, e que tem uma ligação directa àquilo que o autor redige no seu posfácio. Além da “desmemória” que

tende a alastrar-se, no dizer do autor, leiamos o primeiro parágrafo desse posfácio, no qual se explica a ideia que deu origem à fábula (Cardoso Pires, 1979: 119):

Esta fábula vem duma fotografia datada de Londres, Outubro de 69, onde eu vivia então. Tenho-a aqui entre lembranças que mandei de mim e lá estou eu, voltado para a pátria e para os meus – mas com a pata dum dinossauro a ameaçar-me pelas costas. Há um fundo de floresta que me confere solidão.

A “pata dum dinossauro” que ameaça o Autor pelas costas parece sugerir uma ligação ao braço direito da estátua decepada. Afinal, a estátua, o imperador e o dinossauro são a mesma criatura: nomes diferentes que conferem à entidade do ditador a sua aura monumental, soberana e teriomórfica, como veremos mais adiante.

Voltemos ao braço da estátua. As referências ao fim do império colonial na fábula prosseguem, e a citação seguinte vem corroborar o que atrás defendíamos: a sua dimensão sagrada é acentuada, como o vestígio de um mártir do amor pátrio (Cardoso Pires, 1979: 84):

Isto era ele, estava assim. E a coluna em debandada juntou-se em redor do Mestre e Soberano que, embora longe, na pátria, aparecia ali como uma visão de martírio, ostentando o braço decepado. E, cada soldado, de seu impulso, logo ajoelhou nessa terra de excomunhão, e todos fizeram o sinal da cruz em nome do Pai, do Filho e do Espritossanto sem contudo chegarem ao Ámen, porque, tomados de exaltação ou de piedade cristã, despediram selva fora em demanda do braço da estátua. Estes casos passaram-se e foram testemunhados.

Tal episódio parte de um testemunho, diz-nos o contador de estórias: “estes casos passaram-se e foram testemunhados” o que, além da verosimilhança, quase pretende dar veracidade ao momento narrativo, como um registo de um saber histórico e sagrado, e ao mesmo tempo, um momento íntimo de cristandade vivido pelos soldados, presente na persignação descrita “e todos fizeram o sinal da cruz em nome do Pai, do Filho e do Espritossanto”, associando o imperialismo colonial ultramarino ao ideário religioso cristão (o facto de o Espírito Santo ser dito como uma palavra só, com duas síncope, mimetiza a forma popular do dizer de orações).

O local do acontecimento é também explicitamente indicado como numa das colónias da metrópole, em data sagrada: “Tiveram lugar no lado de lá da Terranostra, a muitas léguas do Reino, por ocasião da perda da última feitoria imperial, e na manhã

duma sexta-feira, dia de São Bartolomeu e do Anjo Satanás” (Cardoso Pires, 1979: 84). Esta perda de território é reforçada simbolicamente com a descoberta do braço da estátua, “[...] espetado numa falésia como um adeus (ou como uma gargalhada do inimigo, pensaram alguns) quando estavam já à vista do mar com milhares de selvagens às canelas.” (Cardoso Pires, 1979: 84) Os soldados então recolhem-nos e soldam-no ao corpo da estátua, mas “enganaram-se nos cálculos da liga e quando deram pela coisa nada a fazer: o braço tinha ficado maior do que o outro.” (Cardoso Pires, 1979: 84).

O propósito da recolha do braço e da última estátua, o “grande cadáver de bronze” (idem, ibidem, 84), é, claro, salvaguardar a memória desse passado colonialista, ou melhor, ultramarino, como se soía dizer, já que as colónias, no tempo da ditadura, não eram chamadas colónias, mas “províncias ultramarinas”. Tanto assim foi que, quando começou a Guerra Colonial ou das Independências ou da Libertação, também não era assim que era nomeada, mas Guerra Ultramarina – a ideia que se pretendia passar era que Portugal não tinha colónias, como a Bélgica e Inglaterra, mas que, em vez disso, era um vasto território dividido em tranches para lá do território continental português – regiões, províncias, que pertenciam a Portugal, tal como o Minho ou o Alentejo. Durante decénios, as escolas portuguesas exibiam, em cada sala de aula, mapas a ilustrar o “tamanho de Portugal” sobre a mensagem “Do Minho a Timor”: distribuía os decalques dos países e regiões que pertenciam às ex-colónias por cima do continente da Europa, justamente para determinar a amplitude do império e assinalar o poderio territorial português – fazendo parecer que Portugal era tão grande como a Europa na sua totalidade.

A memória da estátua com o braço repostado é um símbolo do passado, um símbolo que perdura na sua dimensão sagrada e histórica, “em versão de catedral” (Cardoso Pires, 1979: 84):

Assim restituíram eles o Imperador e assim o colocaram ali, em palácio, para valer de exemplo e recordar. Verde do suor do bronze, verde da selva e do salitre do mar, o braço da palavra certas mudanças, Deus a perdoasse [...]. Os cortesãos e os conselheiros sentiam-no cheio de passado e de silêncio, era o Mestre em versão de catedral. Demoravam-se a lê-lo, a decifrá-lo, aproveitando esse momento único de o poderem olhar de frente e muitos deles, se estavam sozinhos, falavam-lhe [...] O Imperador verde nem se dignava olhá-lo, de tal modo era distante e tão de bronze.

A história e a divindade aliam-se neste *monumentalismo* veiculado pela estátua, uma estátua que, apesar de fazer os homens aproximarem-se dela em atitude de idolatria, se mantinha “distante e tão de bronze”, divina, longínqua no tempo.

Após a recuperação do braço direito decepado e as desventuras da estátua, os dê-erres dedicavam-se a “muito discurso, muita Excelência, muita Ordem e Faz-Favor” (idem: 89) e entretinham-se a mandar, até que os “bárbaros impacientes ocuparam determinada ilha fora do mapa, que por acaso era a mais caprichada da Coroa” (idem: 90). Mas o Imperador não se detém e despacha o assunto, para depois se dedicar às palavras: muda a ilha de sítio (Cardoso Pires, 1979: 91):

A Ilha. Estava ali a Ilha,

«QUE TODOS TOMASSEM NOTA.»

Disse e voltou para o palácio, para as palavras.

Todos tomaram nota e a Ilha passou a ser na cidade e não onde queria a geografia.¹⁸²

Segue-se um relatório geográfico e demográfico das alterações feitas à Ilha.

Na edição de 1972, este episódio da ilha, subjugado ao subtítulo “NUM GOLPE DE GÊNIO O IMPERADOR SALVA UMA ILHA NAUFRAGADA”, segue-se à descrição da espécie “dê-erre, D-R, DR, Dr, D Herr, Herr D, Senhor D ou Senhor Dom” (Cardoso Pires, 1972: 40). Após a recuperação da “Ilha das Duas Casas”, levando-a para o centro da cidade para impedir que fosse de novo invadida pelos “bárbaros das quatro direcções” (Cardoso Pires, 1972: 42), ou “bárbaros impacientes” (Cardoso Pires, 1979: 90), o imperador ordena que o clima, economia, população e divisão administrativa se correspondam o melhor possível à colónia “Pérola serena, bandeirinha de imensidão [...]” perante a metrópole, qual “exemplo de civilização” (idem, 1972: 43-44 ou idem, 1979: 91). Para isso, recriam-se os cenários autóctones com fotografias de paisagens, palhotas, capim e palmeiras imitando os caminhos do sertão, incluindo fitas magnéticas que reproduziam o rugir dos animais e o trinar dos pássaros. Para corresponder ao clima

¹⁸² O mesmo trecho na edição de 1972 (p. 43): “Tinha mudado para ali o governador humilhado, o capitão vencido mas não convencido, o padre, o juiz e umas dezenas, digamos, de indígenas de pé mais leve e olho repentino. Estava ali a Ilha.

«QUE TODOS TOMEM NOTA»,

acrescentou. Deu meia volta e foi para o forte, para as palavras.

Todos tomaram nota, e a ilha passou a ser na cidade e não onde queria a geografia.”

original, dispersava-se água por mangueiras, pois “as monções eram essenciais” (idem, 1972: 44 ou idem, 1979: 92). O porteiro e vigilante do bairro era também funcionário da alfândega e polícia de fronteiras, tendo como função revistar os indígenas quando saíssem ou entrassem da “ilha”. Este episódio tem mais minúcias na edição de 1972, embora conste nas posteriores edições.

Este trecho em particular, além da parodização da romantização feita pelo regime em relação às colónias, sugere uma ironização da Exposição do Mundo Português de 1940, feita para demonstrar as glórias e o poderio económico e ultramarino de Portugal ao mundo. Para tal, enviavam-se comitivas com habitantes de outra parte do mundo (e também do país) para que estes fossem exibidos dentro de circuitos próprios com réplicas dos seus contextos locais, tal como “bichos de museu”. Não só em Portugal houve este tipo de certames e exposições, também noutros países com colónias se investiu neste tipo de demonstração de poder e glória nacional e nacionalista (na Bélgica, em 1958, aconteceu uma, por exemplo). Assim, quando o imperador-dinossauro, em ambas as versões da obra, fabrica a “Ilha” dentro da cidade para evitar que seja invadida por forças “bárbaras”, está a ser ironizado o facto de em Portugal, na altura, nada se situar tão longe que a pata do dinossauro não possa alcançar, ao mesmo tempo que evidencia a menorização que as demais culturas constitutivas da metrópole sofriam. O poder amplifica-se e cobre de sombra todo o seu domínio.

Depois vem o subcapítulo, nas duas edições, chamado “Passaporte em sete chaves” em que o contador de estórias narra à Ritinha como se podia ter acesso à “torrezinha” onde o Imperador se tinha fechado com a sua Câmara de Torturar Palavras, a “teia das palavras” que “zumbia em fios sensíveis e de transaltíssima tensão; devorava palavras [...]” (Cardoso Pires, 1979: 93).

Uma nota ainda sobre as alterações a assinalar entre as edições pré- e pós- 25 de Abril: afora a sequencialidade dos episódios, a própria natureza dos episódios em si, e ainda da divisão em partes, outra mudança a registar é a quantidade e o tipo de apartes que o contador de estórias vai dirigindo à Ritinha. Na edição pós-25 de Abril, há apenas um aparte no início e outro no final (com diferenças no conteúdo em relação às edições anteriores). Há, porém, mais apartes que acompanham a leitura na edição pré-25 de Abril, o que provoca uma mudança também no acto de leitura: em vez de o leitor

imersão na leitura da fábula, a edição pré-25 de Abril mantém a linha orientadora, qual fio de Ariadne, presente na voz do contador de histórias, situando a Ritinha (e o leitor) entre cenas, como voz elucidativa, que mostra o que aconteceu, explicando certas minúcias, como, por exemplo, esta (Cardoso Pires, 1972: 34-5):

Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la e senão vejamos.
Temos esta fita gravada, repara. Agora, cortando um pedaço escolhido – assim – e colando-o noutra ponta – acolá – podemos, é relativamente fácil, transformar a verdade da voz que aqui está.
Apagar, desdizer a voz, até. Confundi-la.
Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é facilíssima. Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, Ritinha. Se há.

Esta nota antecede a criação da Câmara de Torturar Palavras, para a qual o imperador, ambicionando um melhor método para perseguir as palavras indesejadas para o reino, se reúne “com alguns mágicos sem passaporte” e dá início às operações (Cardoso Pires, 1972: 35-36):

Reunido no gabinete com alguns mágicos sem passaporte, ligou lâmpadas e megalâmpadas, instalou labirintos, olhos electrónicos, cabelos de platina, deu instruções secretas a computadores de inconcebível crueldade – e ao ver a máquina a funcionar, esfregou as mãos: agora sim, a música ia ser outra. Seguidamente pagou aos mágicos os salários prometidos e empurrou-os para o

«OLHO DA RUA»

(ou mandou-os matar, na opinião de alguns historiadores).

Aquilo que até ali não passava de um modesto gabinete sem nada de especial iria ser conhecido por

A CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS

onde verbos e substantivos, cedilhas e restante população dos dicionários sofreriam tratamentos em último grau.¹⁸³

Consideramos o aparte anteriormente citado como dos mais importantes da edição pré-25 de Abril: se bem reparámos, contém em si o subtexto evangélico e político que dificilmente teria visto a luz do dia nos escaparates das livrarias. A primeira frase atribui à capacidade humana aquilo que, na cosmogonia bíblica, apenas a figura de Deus havia conseguido fazer: a criação da palavra, do verbo divino (Cardoso Pires, 1972: 34):

¹⁸³ Versão da edição pós-25 de Abril (Cardoso Pires, 1979: 81) na página 204. Vd. Anexos 2.5, 2.5.1, 2.5.2.

“Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la e senão vejamos.” A Deus é atribuída somente, neste caso, a criação do som; a criação da palavra é outorgada aos homens, associando o acto de criação e o de destruição como faces da mesma moeda: como o homem criou a palavra a partir do som divino, também a poderia destruir. É inevitável a ligação intertextual com a frase que abre o “Santo Evangelho segundo S. João” (Novo Testamento), no primeiro versículo, intitulado “O verbo se fez carne”: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas *as coisas*¹⁸⁴ foram feitas por ele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez. [...] E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, [...]” (Bíblia Sagrada, 2010: 739 [Jo, 1])¹⁸⁵.

A criação do “verbo”, isto é, da “palavra”, como unidade de tempo e de espaço pressupõe, como percebemos, a criação de uma nova ordem – a palavra como o *princípio de tudo*. A criação do mundo está ligada irremediavelmente à criação da consciencialização do mundo (torna-se um raciocínio cartesiano, portanto – se não se tiver consciência de que o mundo existe, será que existe *realmente?*). Essa consciencialização é evidente quando existe a palavra – o *logos* – que a traduza. Aos que nele (aquele que havia criado uma nova ordem), haviam acreditado, “deu-lhes o poder de serem feitos filhos de Deus, aos que crêem no seu nome” – ou seja, compreendemos aqui uma relação directa entre o imperador (a suma figura) que “dá o poder” aos que acreditam nele: os dê-erres. Esta criação de uma nova ordem não é de menosprezar no contexto histórico das ditaduras, como vimos – existe mesmo essa tentativa de fazer ressurgir uma outra ordem, uma ordem que anule não só a anterior, mas que inicie um novo conjunto de valores, uma “invenção de tradições” (Hobsbawm & Ranger, 1988), a perfilhar por uma comunidade conduzida pelo chefe de todos, o ditador.

Há, porém, uma adversativa que temos de considerar aqui: nesta meta-fábula, não é Deus quem cria a palavra, mas o homem. E assim como o homem criou a palavra, poderá também revogá-la (Cardoso Pires, 1972: 35): “Apagar, desdizer a voz, até. Confundi-la. Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é facilíma.” Assim nos conta o narrador daquilo que tem sido tematizado ao longo de toda a fábula: a

¹⁸⁴ Em itálico no original.

¹⁸⁵ Abertura do Evangelho segundo São João.

censura, nas suas várias facetas. *Dinossauro Excelentíssimo* é, acima de tudo, uma metáfora satírica e uma representação grotesca do regime ditatorial, no seu sentido lato, através de uma ampla e minuciosa tematização da censura, que prossegue, aliás, nos episódios seguintes: “*Dinossauro Excelentíssimo* vem de uma longa linhagem de obras de sátira e do grotesco da Península Ibérica. Riquíssimo na tematização da censura: ambiente, estratégias, consequências da censura, o que o torna um Escritor com manha, com ardis, no melhor sentido dos termos: usa a imaginação enquanto procura a cumplicidade do Leitor.” (Abreu, M. F., 2018)

Na edição pós-25 de Abril, depois de compreendermos que o Reino funcionava como um “imenso arquivo de gavetas a abrirem-se umas às outras” e de palavras que são chaves (Cardoso Pires, 1979: 94):

O reino desdobrava-se num imenso arquivo de gavetas a abrirem-se umas às outras.

Não menos importantes eram certas palavras que se usavam para abrir portas e discursos. Bem manobradas, valiam como gazuas de ouro, feliz de quem as soubesse usar. *Ordem*, nem se discutia, era infalível; *Destinos*, *Mortos*, *Heróis* obrigavam a tirar o chapéu; *Fidelidade* salvava a frase mais comprometida. [...] E cá veio a gente dar às palavras. Como sempre. «Com palavras e com moscas povoa a miséria o Reino,» rosnavam os mexilhões descontentes, os Pedintes Voadores.

Lemos também o seu efeito nos mexilhões, que continuam sempre insistindo na sua posição contra a maré (“Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão”) através de provérbios e ditos populares que subvertem os discursos e palavras proferidos pelo regime. A própria designação “Pedintes Voadores”, para os “mexilhões descontentes”, é um oxímoro que corporiza a retórica de substituição empunhada pelo imperador. Os pedintes sentam-se no chão sujo, por vezes descalços, pedindo esmola aos transeuntes. Denominá-los “voadores” não anula o título anterior de “pedintes”, mas opera um efeito de representação grotesca: as asas, artifício simbólico do etéreo, da leveza e da imaterialidade, relacionadas com o sublime e com o elemento que sobre todos se situa, o ar, quando associadas aos pedintes, que pedem esmola para comer, indicia que estes “vivem do ar” e são “seres de pureza”. De nada necessitam, porque têm asas e vogam na atmosfera como seres sublimes. Na tradição cristã do Velho Testamento, as asas simbolizam o *pneuma*, ou a ligação ao Espírito Santo: ao sair do reino de Deus todos os seres perdem as asas, voltando a tê-las quando reentram, após

a morte. A imaterialidade e a leveza não são unicamente associadas aos “pedintes voadores”: as crianças que correm e os camponeses que perseguem e assaltam a camioneta em que vai o menino-imperador com os pais, no início da narrativa, são “Nuvens de jumentos” (Cardoso Pires, 1979: 65). Também aos mexilhões é associado o elemento da água, não só porque “Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão...”, como reza o provérbio, mas porque o mexilhão é, como sabemos, “bicho que se alimenta de água e sal” (idem, *ibidem*: 72), e como água, elemento volátil e fluido, se escapa entre as leis e discursos dos dê-erres, por entre os sulcos das rochas, inventando formas de contrariar o dialecto dê-erre e as “palavras limpas” do imperador. Assim como os mexilhões são a oposição simbólica do imperador, também os pedintes voadores, ou mexilhões, se contrapõem aos dê-erres. O Reino dos Mexilhões ou a Comarca dos Doutores constitui-se por blocos de personagens crítico-simbólicos que cria padrões e contrastes das várias realidades sociais que representam (o poder, os burocratas, o povo e os pobres).

Segue-se o episódio do “Discurso Fatal”, no qual o Imperador faz o seu último discurso perante os homens, que na verdade são os camponeses e provincianos que visitam a cidade como “peregrinos” e “excursionistas do discurso”, enchendo as praças. É esse discurso o prenúncio do fim (Cardoso Pires, 1979: 97-100):

Chave que abre chave, discurso que abre discurso, quando é que aquilo teria fim?

Teve. O povo deixou de ouvir o Mestre,

QUE INGRATIDÃO!

[...]

O Discurso Fatal

[...] A voz nascia da tribuna, vinha do alto, ou ia para o alto, lançada pelas bocas de um coro de altifalantes apontados às nuvens do inconcebível; era uma voz perseguidora que estava atrás e à frente e por cima também; voz maior, VOZ, emoldurada em palmas. Alinhados em esquadrões, sol e estandartes, os peregrinos esticavam o pescoço a procurar seguir-lhe o traço pelos caprichos das alturas. Percebiam e não percebiam, pouca coisa, quase nada, dados os seus fracos conhecimentos do dialecto dê-erre.

«IMPERADOR! IMPERADOR! IMPERADOR!»

Seria o cúmulo da estupidez pensar que o Mestre se deixava iludir com os analfabetos em peregrinação, acreditando que eles estavam de boca aberta para lhe beber as palavras e que depois de as terem bebido as calcavam com vivas para as guardarem no fundo da consciência, bem guardadas. Qual quê. O Imperador estava mais que bem informado da sonolência dos excursionistas do Discurso mas queria amarrá-los com a voz.

É neste episódio que se entende a distância de anos-luz entre o Imperador e os homens que o escutam – a incompreensão do “dialecto dê-erre” por parte dos peregrinos camponeses em visita à cidade, e a vertigem que existe entre a retórica do poder do Imperador e a “sonolência dos excursionistas do Discurso” levam-no, apesar de tentar “amarrá-los com a voz” (aspecto sobre o qual nos debruçaremos), a “prescindir dos homens” para se voltar para os astros, “voltou-se para a História e para o Cosmos na generalidade” (Cardoso Pires, 1979: 100). “Discurso” com inicial maiúscula, assim como “Voz” e “VOZ” sinalizam a importância suprema de tais elementos do reino do imperador-dinossauro. Afinal, é um discurso com honras de Estado, e a voz da nação que fala. A utilização de maiúscula sugere um apontamento crítico-satírico ao regime, irónico, evidenciado no destaque do grafismo tonitruante, na vivacidade textual-oral.

Subitamente, o indivíduo como parte dessa nova ordem que o Imperador – a ditadura – anseia construir deixa de ter tanta importância (Cardoso Pires, 1979: 100-101):

[...] Prescindindo dos homens – péssimo sinal – voltou-se para a História e para o Cosmos na generalidade. Agora, sentado à secretária dourada, estendia a voz para muito longe:

«ATENÇÃO, MUNDO! BONS DIAS, PLANETAS!»

[...] Os mundos e planetas é que nada, nem um obrigado lhe mandavam. Deviam andar fora do comprimento de onda do Mestre que, como Dinossauro legítimo, não desistia assim às primeiras. Sabia esperar, tempo ao tempo. E enquanto não começavam a chegar respostas ouvia a sua voz – para confirmar. Encontrava-a logo de manhãzinha traduzida em grandes títulos nos jornais da capital, embora ele não desse grande confiança a essas andorinhas diz-que-diz; a rádio e a televisão repetiam-na acompanhada de marchas invencíveis, andava nos boletins dos campanários e em banda desenhada; ouvia-a da boca dos locutores e dos discursos tal qual dos dê-erres. A voz saía e voltava a ele, reflectida.

O singular torna-se quase insignificante, e dá lugar ao universal, à invasão do mundo através da sua voz e da palavra – a tal “abertura ilimitada de espaço”, conforme Han (2017) explica, e que havíamos analisado no subcapítulo I.3.. Há um ímpeto global, de ambição universal, que leva o imperador a trabalhar a palavra para os astros, a fazer ecoar a sua voz para o espaço sideral – mas não obtém resposta, apenas o eco da sua voz repetida nos meios de comunicação. O mundo evoluiu, mas o imperador insiste na espera de uma resposta, alheando-se cada vez mais. Encerra-se no seu gabinete enquanto a sua forma humana se transforma noutra, a do Dinossauro, um “sonâmbulo

pousado num sonho desértico”, que “repousa vivo à margem da morte” (Cardoso Pires, 1979: 101):

No gabinete

entre o discurso e a caça às palavras é que o Dinossauro cumpria o seu reinado. Escrevia e vigiava, à sombra do retrato oficial que tinha em cima da secretária e sempre guiado pela sua voz dentro dele. Mas se abrisse a porta podia continuar a ouvir-se, desdobrado pelos altifalantes que havia nos corredores e na sala ao lado onde estava a estátua que era ele mesmo em corpo histórico.

Havia um frio de eternidade naquela teia de circuitos, uma aragem de zumbidos metálicos, e o Dinossauro, atrás da secretária dourada, sua varanda, suas patas leoninas, parecia um sonâmbulo pousado num sonho desértico. Não dormia há séculos, dizia-se dele; outros garantiam: repousa vivo à margem da morte, que é a linha donde se vê mais claro. De quando em quando as nervuras da teia estremeciam, suspendendo uma gota metálica:

TINHA CAÍDO UMA PALAVRA.

A Câmara de Torturar Palavras, sempre operacional, expedia o serviço, capturando palavras na sua rede mecânica. O que fazia o Imperador quando caía uma palavra? Comia-a – eliminava-a: a analogia da aniquilação dos mexilhões (Cardoso Pires, 1979: 102):

[...] E de repente, se fosse caso disso, o Imperador saltava do seu poleiro dourado com uma agilidade assustadora e devorava-a. Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.

Mas, perguntou ele um belo dia,

«E A PONTUAÇÃO?»

Esta pergunta revela outra face associada à linguagem e à censura: nem só de palavras se poderia fabricar a subversão, seria preciso também acautelar a questão da pontuação: “As sete Chaves da Torre são um alto artifício simbólico-literário – mas também uma forma oblíqua de fugir à censura. O poder da pontuação também participa nessa via oblíqua.” (Abreu, M. F., 2018)¹⁸⁶ A pontuação pode não “abrir portas e discursos” como as Chaves da Torre do Imperador, mas participam no acto de subversão de linguagem, como entoação ou forma de dizer e de fazer passar a mensagem.

¹⁸⁶ Abreu M. F., Conferência "Livros que foram Notícia": Dinossauro Excelentíssimo (1972), de José Cardoso Pires, 2018, 22 de Novembro de 2018.

Segue-se a última grande diferença entre a edição de 1972 e 1979. Na leitura que temos feito até aqui, referente à edição de 1979, depois de assistirmos à transformação do Imperador num Dinossauro em definitivo, criam-se espelhos que reproduzem a sua imagem original, para que o próprio Imperador não se aperceba da sua metamorfose (Cardoso Pires, 1979: 105):

Nunca alguém lhe diria que há muito tinha perdido o traço humano e que já projectava para longe uma sombra de monstro de solidão, dorso ondulante, a errar por paisagens crepusculares de cinza e metal.

O enigma dos espelhos ensinados

Realmente, qual não seria o desgosto dele (e do Reino) se um dia se visse dinossauro-dinosaur nos retratos dos jornais e na moldura da televisão?

Assunto a pensar, murmuraram os conselheiros, assunto a pensar. Jornais e televisão punham o que se lhes mandava, ora essa; para isso é que havia os arquivos da aldrabice e das datas em repetido. Mas o Mestre? Qual não seria o desgosto dele, se se visse dinossauro na mais triste intimidade?

Estavam neste engonhar de cautelosos quando chegou a notícia dum mágico que fabricava espelhos de formosura e sonhava a cores, com borboletas. Não foi tarde nem foi cedo, encomendaram-lhe uma boa dúzia deles que transformassem a imagem do Dinossauro em imperador novo.

Aos espelhos dirige o Imperador a sua saudação matinal, e os espelhos, *ensinados* a repetir (assim como fazem com a imagem, aqui há uma transposição desse atributo para a fala) respondem-lhe (Cardoso Pires, 1979: 106):

«ESPELHO, FIEL ESPELHO, ONDE É QUE
ALGUÉM DESAFIOU O TEMPO COMO EU?»

«NINGUÉM, SENHOR, NINGUÉM. PALAVRA
E VIDA REGRADA FAZEM O SÁBIO IMORTAL,»

respondiam os espelhos ensinados.

A imagem ficava mas o dorso ia crescendo. Crescendo, crescendo, crescendo. O Dinossauro ia devorando palavras. Devorando, devorando, devorando. Ouvindo os discursos que tinha escrito, ouvindo. E escrevendo outros. E outros, e outros,

«ALÔ UNIVERSO! ATENÇÃO, PALAVRAS!»

preocupado com a desordem dos mundos.

Tal acentua a dimensão fabular da narrativa, além de nos fazer recordar a história da Branca de Neve, dos irmãos Grimm, e do mito de Narciso, que, confrontados com uma excessiva atenção perante si próprios se alheiam das circunstâncias externas até

desaparecerem. O processo metamórfico é irreversível: o Imperador é já um Dinossauro devorador de palavras, alheado dos homens.

No texto da edição de 1972, “O Enigma dos Espelhos Ensinados” é integralmente diferente do texto da edição de 1979. Tem o mesmo título, mas o texto é totalmente diferente. Exemplificamos essa diferença com as primeiras linhas dessa parte, não colocando tudo uma vez que é uma secção bastante mais extensa (Cardoso Pires, 1972: 62-63):

O ENIGMA DOS ESPELHOS ENSINADOS

Em todo o caso, por medo ou por dedicação os conselheiros resolveram que a imagem final não seria a do Dinossauro ermitão mas a do Imperador conforme a estátua. Correspondia directamente à ideia que o povo fazia do Mestre, e em matéria de povo os cortesãos eram uns fanáticos. Apregoavam a torto e a direito:

«TRABALHAMOS QUE NOS MATAMOS PARA
SERVIR O EXCELENTÍSSIMO POVO»

Manter a figura imperial segundo a vontade da nação parecia-lhes um dever que nem se discutia, um dever, diziam, sacrossanto. Mais: inexpugnável aos olhos das gerações que haviam de vir e dos sublimes destinos do Reino. Um dever-etecétera, uma missão igualmente etecétera. Maior clareza não seria possível.

Os conselheiros, desfolhadas as flores do etcétera, entraram nas razões de urgência, as menos valiosas mas também com o seu peso. Primeira, a desolação de Sua Alteza: que choque não seria o dele se se visse dinossauro-dinossaurus nas fotografias dos jornais, na televisão e, para maior escândalo, na imprensa dos estrangeiros? Segunda, a economia da Coroa: fabricar novas estátuas, novos selos, nova moeda, substituir retratos e medalhões, representaria uma despesa de alto lá, um desperdício e um desafio à misericórdia de Deus

«QUE NOS FEZ A GRAÇA DE NOS QUERER
POBRES»

Ou, linhas adiante, quando dialoga com os espelhos (Cardoso Pires, 1972: 65):

O Imperador logo de manhãzinha arrastava a figura de dinossauro e dava os bons dias a si mesmo diante dos espelhos. Perguntava:

«ESPELHO, FIEL ESPELHO, ONDE É QUE NESTE
REINO HOUVE ALGUÉM QUE DESAFIASSE
O TEMPO COMO EU?»

«JAMAIS, SENHOR, JAMAIS. A VIDA REGRADA,
O SABER E A PALAVRA TORNAM O HOMEM
IMORTAL»,

respondiam os espelhos ensinados.

Passava então ao gabinete onde os discursos andavam pelo ar na boca do altifalante.

Havia sido incluída outra secção, de elevado valor intertextual e simbólico, que acrescenta camadas à leitura que podemos fazer da tematização da censura. Apesar de ser encimado pelo mesmo título, é distinto o episódio d’ “O Enigma dos Espelhos Ensinados”, na edição de 1972. Ainda assim, diga-se que o elemento do espelho, revertido do espelho da formosura para um espelho grotesco (olá, *esperpento* de Ramón del Valle-Inclán) é um elemento essencial que determina o princípio da decadência absoluta do imperador-dinossauro. Os espelhos deixam de reflectir a imagem genuína do imperador para passar a reflectir a imagem que se pretende fazer perdurar do chefe: a imagem do poder sólido, estável, vigoroso; a imagem que corresponde à força da autoridade que o imperador-dinossauro quer transmitir ainda, enquanto dialoga com os astros.

Na edição de 1972, este episódio serve de ligação entre o Discurso e o alheamento do Dinossauro para a “avaria” da Câmara de Torturar Palavras. Esta avaria significa a brecha na censura e no regime, o prenúncio do primeiro momento de libertação (Cardoso Pires, 1972: 70-72):

Certa manhã, estava ele muito sossegadinho a ver se se ouvia, caiu um substantivo na rede: Pim!

De braço no ar, investiu contra a palavra, pronto a destroçá-la. Viu-a passar no circuito, singrando, explodindo, renascendo, enquanto a fita de registo anotava:

ORMED... OREDM... DEROM... MORED...

Mored? O Douktor Dinosaurus intrigou-se: seria algum código inimigo?

MORED... MORED...

Insistia o registo, crescendo pelo sobrado fora. E depois:

MORED... ORMED...

ORMED...

DEMO... RRRRR... DEMO...

RRRRRRRRRRRRRRRRRRRR

senal, ponto, seta —**MORDE**

Morde?, perguntou o Imperador em voz alta, deitando as unhas à tira de papel. Morde o quê?

Palavras não eram ditas, rompia o sinal de alarme, aos uivos, ameaçador. A fita escorreu mais depressa dos computadores. Serpenteava pelo chão, enroscava-se nas pernas do Douktor, enchia-lhe as mãos:

MORDE... OREDM...

MERDO... MEDRO...

RRRRRRRRRRRRRRRRRR

sinal, ponto, seta —**MEDO**

Aqui o enorme Dinossauro enfureceu-se. Quis estrangular a cobra que não parava de crescer mas ela parecia assanhada, contorcendo-se nas cinco letras venenosas que eram a baba, a peçonha da palavra **Ordem**. Alongava-se aos uivos do sinal de alarme, subia pelo Imperador acima, enrolava-se nos punhos.

MEDO... MEDO...

silvava ela, e avançava, a destemida.

[...]

RRRRRRRRRRRRRRRRRR

sinal, ponto, seta —**ORDEM**

Ordem?, urrou o Imperador, trespassado. **Ordem... Medo...** assoprava a cobra continuando a deslizar da toca dos computadores e amontoando-se aos molhos pelo chão.

Dinossauro Um estava louco, atordoado. Não podia acreditar, era o fim, que uma palavra tão trabalhada como **Ordem**, tão purificada, se pudesse transformar em **Medo** e ainda por cima **mordesse**.

É uma citação extensa, mas transcrevemo-la devido ao seu elevado valor simbólico, alegórico e semiótico. A palavra deixa de ser um mero conjunto de sílabas ou fonemas e transcende a sua natureza: torna-se um signo de transformação ideológica, adoptando duas significações diferentes. Primeiro, é o declarado princípio do fim para o imperador-dinossauro, traído pela sua própria técnica infalível de limpeza das palavras; e segundo, é um marco no encerramento ilimitado que é o espaço amplo do poder do imperador-dinossauro. Estas três palavrinhas – MORDE, MEDO, ORDEM – criam, entre si, um elo intersemiótico e interdiscursivo das várias dimensões simbólicas que a meta-fábula corporiza, nomeadamente a dimensão histórico-mítica associada à figura do imperador, a dimensão da memória associada à figura do mexilhão através das investidas “contra-discursivas”, e a dimensão narrativa e metafabular associada ao ofício de contar uma história – porque, não esqueçamos, esta obra é sempre, desde o início e de cada vez que o contador de estórias no-lo recorda nos seus apartes, uma história para uma

menina chamada Ritinha. Mas estas três palavrinhas são também, simultaneamente, prova de que é a palavra o mais engenhoso artifício em que se enraíza a noção do *entre-lugar*. A significatividade e eloquência do poder do dinossauro são revogadas pela sua própria máquina, a máquina do poder, e desse poder eloquente obtemos a sua mais directa consequência: a ordem, na verdade, corresponde ao medo, e morde. E ficamos nós, leitores, com a lição aprendida: a ordem, quando transformada em medo, morde. Como uma serpente de fitas, cujo veneno são as palavras “indesejadas”.

O ditador dinossauro também se torna refém das palavras que ele próprio deseja reinventar e que o acabam por enredar numa teia de serpentes de papel cuspidas pela Câmara de Torturar Palavras: “Quando a máquina entra em colapso e faz anagramas subversivos da palavra purificada ORDEM em MERDO-MORDE-MEDO, dá-se a derrocada do gigante, ressequido e demente.” (Infante do Carmo, 2008: 167). Mais do que refém, aliás, torna-se prisioneiro de si mesmo, muito depois de se ter tornado surdo e alheado do que realmente se passava fora do seu gabinete: “Mas o caso é que de tanto se escutar nas mesmas bocas ele tinha esquecido a linguagem do Reino e tornara-se prisioneiro de si mesmo.” (Cardoso Pires, 1972: 49)

Esta “avaria”, composta por três palavras que “escapam” ao controlo da Câmara de Torturar Palavras, tem, apesar das diferenças textuais entre ambas as versões, um aspecto em comum: a semelhança com as “serpentes” – as listas e listas que a máquina expelia, enrolando o Imperador, na edição pós-25 de Abril (Cardoso Pires, 1979: 107-108):

Dinossauro, morte primeira

Então é que ele deu a última volta à chave que o separava dos vivalmas, foi então. Se até ali estava só, agora estava pior porque nem a si mesmo se podia ouvir. Cada vez perdia mais palavras dos discursos, ele que antes os repetia de cabeça e que já não reconhecia frases, frases inteiras, sem saber se havia de culpar o ouvido ou a memória ou a infidelidade das máquinas que não cumpriam e o desorientavam. [...]

Isto, noites e dias; semanas a fio. Amarrado à secretária, a escorrer baba esquecida. Fedendo de sujo. À deriva, entre a sonolência e o desespero.

E NO ENTANTO

a surdez do Dinossauro ouvia-se, chegava à sala ao lado semeando o pasmo e o terror nos conselheiros. [...]

SERPENTES,

as palavras rastejavam-lhe aos pés; continuavam a cair na teia uma por uma, amontoando-se no chão em tiras perfuradas que escorriam dos computadores e que se revolviam, ondulavam,

ERAM SERPENTES

crescendo, crescendo sempre. Cobriam os tapetes, preenchiam os recantos onde se enrolavam a monte e logo se derramavam outra vez pelo sobrado procurando espaço, deslizando. [...] Não paravam, alongavam-se e reproduziam-se, salpicadas de furos, de pintas quero eu dizer, e nesses furos, nessas pintas, vinha todo o código venenoso das palavras proscritas. [...] Começou a estrangulá-las, a parti-las: tempo perdido. Por cada pedaço rasgado nascia outro a seguir, e ele tão enfurecido que era incapaz de se deter. Caiu, já se esperava [...]

O episódio da avaria na edição de 1972 é antecedido por um aparte que conclui o “Enigma dos Espelhos Ensinados” (Cardoso Pires, 1972: 69):

Está escrito pelos gregos antigos que quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz. A lição tem mais de mil anos e parece que é de agora. Mas, vê tu, os próprios gregos que a escreveram em forma de fábulas e de lendas, não a souberam seguir. Eles, que eram sábios e avisados, morreram sob o peso dos mitos que inventaram. E por mitos quero eu dizer as imagens com que tentaram explicar-se para a Eternidade. Fui claro, Ritinha?

Este aparte explica à Ritinha como as imagens e mitos podem esmagar a identidade de cada um, levando à morte. Antevê o que sucederá ao imperador-dinossauro, e que veremos nas páginas seguintes.

Na edição de 1972, o episódio da avaria é concluído com uma similar referência à serpente que se enrola nas patas do Dinossauro, trazendo o fruto das palavras proibidas que se sucedem e entopem a Câmara de Torturar Palavras (de novo, o subtexto bíblico assoma à superfície da leitura intertextual através da simbologia da serpente, réptil que, segundo a história bíblica, desencaminhou Eva e Adão do Éden). A “primeira morte” que conhecemos na edição pós-25 de Abril é provocada por uma queda do dinossauro. Durante a queda, agarra-se à estátua que havia sido feita à sua imagem, única companhia no seu gabinete solitário, mas não é suficiente (Cardoso Pires, 1979: 109):

Ficou pendurado nele, a ganhar forças enquanto a onda de serpentes crescia à sua volta, procurando cobri-lo. Num último esforço começou a içar-se: foi nesse momento que a estátua estremeceu um instante e, gentilmente, quase num segredar, inclinou-se sobre ele. Na lenta oscilação de um segundo, Dinossauro, de olhos apavorados, viu-a hesitar, baixar-se, baixar-se ainda mais, e desabar-lhe em cima.

TCHAP!

Quando apareceram os guardas do palácio foi como se tivessem desembarcado num lago de destroços. O ar estremecia com discursos e uivos eléctricos, o chão ondulava remexido pelas tiras de palavras. Mergulharam nelas, afastaram essa espuma branca e descobriram lá no fundo, verde, verde, esmagado pelo irmão verde, o Imperador abraçado à morte.

«PAX VOBIS,»

anunciou o capelão dos guardas. E benzeu-se.

De que queda nos lembramos, a partir da leitura da última versão? Da queda da cadeira do próprio Presidente do Conselho, Oliveira Salazar. Na edição de 1972 compreende-se que tal referência não pudesse constar, pois poderia dar-se o caso de se considerar uma flagrante menção ao acidente mencionado, e deste modo não ser aprovado pelos censores. É difícil saber ao certo, mas é uma suposição que não devemos abandonar, até porque o texto escrito em clima democrático e em clima marcelista não se limita a reduzir o texto, mas a acrescentar episódios. Tal é incomum para um autor como Cardoso Pires, que apregoava a “escrita no osso” e fazia por “cortar texto”, em nome de uma prosa enxuta (Lepecki, 1977; Petrov, 2000).

Voltando à meta-fábula: percebemos então que o prioritário, além de manter a vida do Dinossauro, é trabalhar a sua imagem “para que fique igual ao retrato” (Cardoso Pires, 1979: 110):

Tiraram-no verde. Verde copiado do verde da estátua, imperador debaixo do imperador; ambos inteiriçados, pesadíssimos. Dinossauro Um ainda soprava uns restos de vida, poucos [...]

«ACIMA DE TUDO QUE FIQUE
IGUAL AO RETRATO»

É esse o propósito dos “feiticeiros de batas brancas” (Cardoso Pires, 1979: 112), que “com sua pinças de insecto, esvoaçaram por todo o Dinossauro” (idem, 112), por “cem dias e cem noites” (idem, 112) – de novo, uma unidade temporal que nos remete ao universo da linguagem oral, presente nos contos e fábulas tradicionais.

Ambas as versões fecham o ciclo da mesma forma: depois de os “feiticeiros de batas brancas” regenerarem o imperador-dinossauro, surge a ideia de manter o cenário político para preservação da sua tranquilidade (como aconteceu na realidade – Oliveira Salazar foi declarado incapaz de governar passado pouco tempo do acidente que

sofrera, mas mantinha-se a farsa de que era ele quem governava)¹⁸⁷. Vejamos, na edição de 1972 (Cardoso Pires, 1972: 80):

Tratariam o Imperador como se ele ainda estivesse no trono. A máquina das palavras continuaria a lavar os mexilhões e o Douktor a montar as caixas altas dos jornais. Nas estátuas não se tocaria, eram Arte! [...] Numa palavra, tudo na mesma, em faz de conta.

E na edição mais recente (Cardoso Pires, 1979: 113):

Os conselheiros levantavam os olhos para o altar, implorando que lhes viesse alguma ideia.

Veio uma e nada má: tratem o Dinossauro como se ele continuasse no trono de verdade. A máquina das palavras continuaria a lavar os mexilhões e o nome dele a luzir nos cabeçalhos dos jornais. Nas estátuas não se tocaria, eram Arte! [...] Tudo em faz de conta, numa palavra.

Além de uma outra alteração, como as que lemos nas citações anteriores, ambas as versões da fábula concluem no mesmo *leitmotiv*. Após a “definitiva” morte do Dinossauro (idem, 116): “Dinossauro, pax perpetua, Dies irae, faleceu com suores de santidade na hora mais alta do século [...]”, faz-se a preservação da memória do regime cerzada no mito sebastiânico, “a desejada onda da lenda”, através das estátuas, das farsas e máscaras, e que os mexilhões, na edição pós-25 de Abril acusam de “mentira” (Cardoso Pires, 1979: 117):

O DA MÁSCARA

o qual era, sem tirar nem pôr, o mesmo do cadáver oficial e das mil e uma estátuas que vigiavam o Reino.

Não saíam disto, os mexilhões. Morte e mentira da morte – era do que falavam. Mas os canetas da corte, apanhando-os de costas para o Reino em posição de a ver o mar, afirmavam que a conversa era outra e que estavam simplesmente de sentinela às brumas, na esperança de verem regressar o Dinossauro que Deus tinha, numa onda de prata. Contavam o conto e acrescentavam o ponto sem mais aquelas, escrevendo que o Imperador apareceria na desejada onda da lenda empunhando o último discurso e que o mar o deixaria depositado nos cumes dum rochedo.

OUTRA ESTÁTUA

concluía os mexilhões, com um sorriso cansado.

Sabiam como ninguém o peso e o frio desses monumentos e da sombra que espalhavam a toda a curva do sol.

¹⁸⁷ Como pudemos ler no subcapítulo II.2.1, com Rosas, 1996: 876.

A “sombra” que os monumentos espalham é apenas compreendida pelos mexilhões, que, de geração em geração, passam o testemunho da existência daquele imperador-dinossauro que governou sobre largo tempo o Reino dos Mexilhões. Na edição de 1972, não há sombra, mas “estátuas que vigiam o reino” e “máscaras”, ou seja, ainda se pressente a presença de algo mais concreto do que uma sombra, algo que os mexilhões crêem que explica o grande mistério da morte do imperador-dinossauro (Cardoso Pires, 1972: 92-93):

Mistério de santidade para umas, mistério de palácio para outros, de mistério é que não se passava. Tanto que não há actualmente notícia ou certificado que tenha vindo esclarecer a verdade e a mentira da morte de Dinosaurus Um, Mestre e Excelentíssimo.

[...] Nada melhor do que deixar correr, porque na Comarca dos Doutores vozes de mexilhão não chegavam ao céu. Bastava ver como, considerando-se teimosamente cidadãos (cidadãos, calcule-se) e à margem, continuavam ferrados na rocha, e na deles: jurando a pés juntos que o Excelentíssimo estava vivo. Para completo esclarecimento afirmavam que na Torre das Sete Chaves a teia das palavras alastrava, obstinada como dantes, e que muito perto dela se reuniam uns personagens desmatelados, de fato no fio e lentes em cacos.

Percebemos então que os mexilhões estão seguríssimos de que o “Excelentíssimo” estava vivo, mais do que o “peso e o frio dos monumentos” e as “sombras” pressentidas no texto de 1979. Embora se note uma suavização da presença das estátuas e das máscaras, como vestígios de uma memória distante, é visível a presença do “dinossauro” nos “vários pedestais” (Cardoso Pires, 1979: 118):

De pai para filho e de filho para neto nunca nenhum mexilhão se esquecia de apontar o Dinossauro nos seus vários pedestais e avisar:

«ANDA LÁ DENTRO, É ESTE»

passando a palavra a quem viesse depois, e daí a outros depois, e aos depois e mais depois e...

Em contraste, na edição de 1972, as estátuas não se limitam a ocupar o pedestal, pelo contrário, são ainda vigilantes do Reino (Cardoso Pires, 1972: 93):

Vieram gerações, morreram gerações – e em todas os pais lembravam aos filhos as estátuas que vigiavam o Reino. Segredavam:

«É ESTE, O DA MÁSCARA»,
passando palavra aos que vinham depois, e estes aos depois e aos depois e...

Igualmente distinto é o último aparte à Ritinha: ambas interrompem o fluxo do texto, cessando a narração, mas enquanto a edição de 1972 mantém o tom obscuro e ominoso, apesar de concluir com uma exortação à vida (Cardoso Pires, 1972: 93):

... Ritinha, fiquemo-nos por aqui, que o conto agora vai longo e repetido. Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas. Fartámo-nos de falar de mortos, de velhos, de mistérios, quando afinal temos tanto para viver. Não é?

Na mais recente versão, pelo contrário, há um raio de luz, de riso e, dir-se-ia, de encantamento que atravessa o texto (Cardoso Pires, 1979: 118):

... Ritinha, fecha o livro, é mais que tempo. Repara, há um riso acolá naquela romã em cima da mesa. Verdade: estalou de sumo e de sol e agora parece que ri, não notas?

Não olvidando que esta fábula é uma história para crianças – embora saibamos reconhecer a sátira dos símbolos e as máscaras ao longo da história – o contador de estórias nunca abandona o seu posto, e, com Ritinha, leva-nos a conhecer este Reino do Mexilhão: “Nesta obra se sintetizam História, Lenda e Fábula – sempre dirigindo-se à filha Ritinha, corporizando nela também o Leitor, interpelando-a ao longo de todo o texto, sem nunca esquecer o objectivo que se propôs de *contar uma história, uma fábula*.” (Abreu, M. F., 2018).

Dinossauro Excelentíssimo congrega os vários elementos disruptivos de contestação e objecção à ditadura de Salazar através da palavra. A palavra torna-se a semente de uma memória omissa que germina para “desdizer a terrível experiência do passado” (Cardoso Pires, 1979: 120), e que, diluindo as fronteiras da fábula, sátira e testemunho, assegura o “registo como uma descrição incómoda” (idem, ibidem) do obscuro Reino do Mexilhão. Nas duas edições que estudámos aqui inferimos que está na palavra, como elemento, tema, motivo e signo, o cerne da encruzilhada de textos, tempos e espaços, o *entre-lugar*, que na sua lógica de absorção e subversão,

convergência e reacção, configura uma representação poliédrica, intertextual e interdiscursiva do que significa, e como se poder ler, imaginando, uma ditadura.

Torna-se claro que *Dinossauro Excelentíssimo* é um livro singular no contexto editorial e bibliográfico português durante e após o tempo da ditadura, uma vez que temos oportunidade de compreender os efeitos e técnicas que os escritores (e artistas) utilizavam para contornar a censura, ou como eram condicionados por ela, censura essa que, no entender de Salazar, era um “mal necessário”, como declarou a António Ferro na série de entrevistas, em 1934.

II.2.2. – “O romance épico” *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez publicou *El otoño del patriarca* em Barcelona em 1975, pela editorial Plaza y Janés, ainda no tempo da ditadura franquista, após mais de um decénio a compor a obra. Ao lermos *El olor de la guayaba* (1982, Editorial Bruguera) livro-entrevista que o seu amigo Plinio Apuleyo Mendoza compôs, depois de García Márquez ter ganho o Nobel em 1982 (publicado em Portugal pela Dom Quixote, em 2005, com o título *O Aroma da Goiaba*), percebemos que a sua intenção com *El otoño del patriarca* era escrever uma obra que fosse uma “síntese de todos os ditadores hispano-americanos, mas em especial do Caribe.” (Apuleyo Mendoza, 2005: 139) Ou seja, seria um ensaio épico-poético do poder enquanto fenómeno transfigurador do indivíduo, porquanto se torna alheio à própria condição humana tal é o isolamento que o poder, o poder absoluto, produz.

Conta García Márquez a Apuleyo Mendoza que a ideia lhe aparecera quando ainda era jornalista (Apuleyo Mendoza, 2005: 137-8):

G.M. – [...] Dois ou três dias depois da queda de Pérez Jiménez, lembraste? Passava-se qualquer coisa, jornalistas e fotógrafos esperávamos na antessala presidencial. Eram cerca das quatro da madrugada, quando se abriu a porta e vimos um oficial, em farda de campanha, caminhando de costas, com as botas enlameadas e uma metralhadora na mão. Passou entre nós, os jornalistas. [...] Andando de costas, apontando a metralhadora e sujando a alcatifa com a lama das botas. Desceu as escadas, entrou num automóvel que o levou ao aeroporto e foi para o exílio. Foi nesse instante, no instante em que aquele militar saía de um quarto onde se discutia como se ia formar definitivamente o novo governo, que tive a intuição do poder, do mistério do poder. [...]

P.A.M. – Então, lembro-me, dedicaste-te a ler biografias de ditadores. Estavas maravilhado. Os ditadores hispano-americanos eram delirantes.

No entanto, e além disso, a biografia de Gerald Martin indica que desde muito cedo García Márquez desdenhava de *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, e que pretendia suplantá-lo com uma obra sobre ditadores, a solidão e o poder (Martin, 371-2):

No começo de 1968, García Márquez tinha jurado que o seu livro mais recente sobre um patriarca político americano “ensinaria” o autor de *O Presidente*, a obra-prima de Asturias, “a escrever um romance sobre um verdadeiro ditador”. Parece possível que a atitude de García Márquez relativamente a Asturias fosse

condicionada pelo facto de Asturias ter recebido o Prémio Nobel, a honra que García Márquez gostaria de ter sido o primeiro romancista hispano-americano a receber, e em parte porque Asturias era, obviamente, o precursor hispano-americano não só do realismo mágico (de que *Cem Anos de Solidão* é regra geral considerado o paradigma) mas também, através de *O Presidente*, do romance sobre ditadores (do qual *O Outono do Patriarca* pretendia, de igual modo, ser a versão definitiva).

Deve aclarar-se aqui uma imprecisão: quando Miguel Ángel Asturias escreve *El Señor Presidente*, já existia uma tradição de romance de ditadura desde o século XIX na América Hispânica, como explicitámos há dois capítulos. Foi o autor galego Ramón del Valle-Inclán quem, com a sua obra *Tirano Banderas – novela de tierra caliente* (1926), reconfigurou o subgénero e lhe deu novo fôlego, fundando um paradigma literário que evoluiria a partir daí, totalmente descolado já de um tipo de literatura folhetinesca, a que prevalecia desde o século XIX. E consta na citação uma desatenção que deve ser mencionada: Asturias pode ter sido o primeiro romancista hispano-americano a granjear o Nobel da Literatura, mas foi a poetisa chilena Gabriela Mistral a primeira hispano-americana a recebê-lo, em 1945. Uma vez que o Prémio Nobel da Literatura não distingue entre romance, poesia e outros géneros, deveria ter sido citado esse facto na biografia escrita por Gerald Martin, pois é uma desconsideração que pode veicular a mensagem errada de que, até então, Asturias tinha sido o primeiríssimo hispano-americano a ser galardoado com o Nobel. Ou seja, mesmo que García Márquez tivesse recebido o prémio Nobel em vez de Miguel Ángel Asturias, nunca seria o primeiro hispano-americano a recebê-lo, pois Gabriela Mistral já havia sido distinguida.

Imprecisões biográficas à parte, não era somente Gabriel García Márquez que alegadamente desdenhava de *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias. Outros autores conotados com a explosão literária de obras hispano-americanas e caribenhas, o chamado *boom*, consideravam o mesmo sobre as obras publicadas antes de 1960: “When Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, and Julio Cortázar, among others, apparently burst onto the literary scene in the 1960s, they told us categorically and repeatedly how little there was worth reading in earlier Latin American fiction.” (Sommer, 1993 [1991]: 1)

Dasso Saldívar vai ainda mais longe na origem da figura do patriarca, sugerindo que a visita do escritor a Moscovo, durante a qual contempla o corpo embalsamado de

Estaline, e a partir da qual redige uma reportagem, aponta muitas semelhanças com os futuros esboços do patriarca do romance (Saldívar, 2016: 389); e remete à infância do escritor a percepção do isolamento do poder através da figura do avô Nicolás, que havia sido general e que foi motivo humano para outras obras do escritor (além da biografia *Vivir para Contarla* (2002), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *Cien años de soledad* (1967), e de alguns contos), (Saldívar, 2016: 389 - 390):

La percepción preconsciente del poder y de la soledad del poder, en cambio, hunde sus raíces en la misma infancia del escritor, a la sombra del abuelo, de los veteranos de guerra y de los ilustres exiliados [...]. No es gratuito que la imagen del poder en la obra de García Márquez esté generalmente asociada al caudillo y a la bota militar. Es algo que viene del mundo y de la memoria de su abuelo. La leyenda militar y el prestigio civil y moral del coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía y de los generales José Rosario Durán y Marco Freites, entre otros, constituyeron la primera idea del poder que tuvo García Márquez en la niñez, y estas mismas figuras, olvidadas o exiliadas en su vejez, constituyeron también el reverso de esa idea germinal del poder, la soledad del poder. [...] Así que, cuando el escritor se interesó deliberadamente por el poder y el dictador latinoamericano como temas para una novela aquella mañana del 25 o 26 enero 1958, fue porque, como venía sucediendo con todos los grandes temas de su obra, ya los había estado incubando desde la infancia.

Todavía, *El otoño del patriarca* foi a obra que mais tempo esteve em gestação, com diversos acidentes de percurso que o obrigaram a interromper, desde as controvérsias políticas no seio da esquerda hispano-americana (Martin, 2009: 373), até à morte dos amigos Álvaro Cepeda e Pablo Neruda, em 1973. É, apesar de tudo, nesse mesmo ano que García Márquez termina a obra, anunciando que só a publicaria passado algum tempo, para a “deixar repousar” (Martin, 2009: 380). Estava-se em pleno nacional-catolicismo em Espanha, um regime que nesta altura principiava a dar os primeiros sinais de fraqueza, pois a 8 de Junho, após 34 anos a governar como ditador, Francisco Franco nomeia o almirante Luis Carrero Blanco para presidente. Contudo, García Márquez rejeitava que o regime franquista tivesse tido alguma influência na concepção da obra (Martin, 2009: 381):

García Márquez continuou a insistir que se a Espanha e Franco tiveram alguma influência foi a de se atravessarem no seu caminho. Até agora ele ainda sabia muito pouco acerca de Franco, porque uma figura europeia tão fria e ascética lhe serviu de muito pouco e tinha pouco interesse para si.

Não é de admirar que García Márquez recusasse qualquer tipo de ligação às ditaduras ibéricas, pois o que o escritor pretendia era, como já vimos atrás, criar um arquétipo do ditador hispano-americano e caribenho: “A minha intenção foi sempre fazer uma síntese de todos os ditadores hispano-americanos, mas em especial do Caribe” (Apuleyo Mendoza, 2005: 144). Não obstante, García Márquez não era alheio àquilo que se passava em Barcelona e é solidário com as causas que se viviam na época: em 1970 reúne-se com outros escritores para, publicamente, se oporem à censura franquista. Tanto a sua ida para Barcelona como a difusão da sua obra pela Europa e pelo mundo, como de outros escritores do *boom*, foram possíveis graças à agente literária Carmen Balcells.¹⁸⁸

As fontes de inspiração para García Márquez foram, portanto, assumidamente hispano-americanas e caribenhas (Martin, 2009: 381):

Entre os tiranos em que García Márquez se inspirou para o seu retrato terrível contavam-se os venezuelanos Juan Vicente Gómez (no poder entre 1908 e 1935) e Marcos Pérez Jiménez (1952-8), Porfirio Díaz do México (1884-1911); Manuel Estrada Cabrera da Guatemala (1898-1920), os Somoza da Nicarágua (Anastasio, Luis e Anastasio Jr., 1936-79) e Rafael Trujillo (1930-61) da República Dominicana.

E não só recorreu às tais biografias de ditadores que havia lido, como ao linguajar dos taxistas de Barranquilla para dotar o texto com as características marcas de oralidade (Apuleyo de Mendoza, 2005: 102).

¹⁸⁸ Felipe Sánchez e Diego Fonseca (30/06/2016): Notícia “Quando o franquismo censurou o *boom* latino-americano” in Jornal *El País*, edição brasileira, in <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/23/cultura/1464013100_740794.html>, 13/12/2019.

A propósito, tanto Gabriel García Márquez como Julio Cortázar, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa e José Lezama Lima, entre muitos outros autores hispano-americanos, foram editados em Espanha graças à iniciativa, entusiasmo e protecção da agente literária Carmen Balcells (1930-2015). Balcells muda os contratos editoriais (a famosa “cláusula Balcells”) e possibilita que os autores lucrem devidamente com os seus livros, o que a torna rapidamente muito respeitada. García Márquez apelidava-a “Mamá Grande”. Foi a grande difusora da literatura hispano-americana em Espanha e restantes países da Europa, e a principal responsável pelo *boom* da literatura hispano-americana, envolvendo os escritores e artistas em causas comuns, enquanto os acolhia em Barcelona e os lançava na Europa e no mundo. Cf. História da Agência Literária Carmen Balcells, <<http://www.agenciabalcells.com/pt/agencia/historia/>>, 13/12/2019; documentário *Los imprescindibles – La cláusula Balcells*, com argumento de Xavi Ayén e Pau Subirós e realização de Neus Ballús, com produção da TVE e da TVC, in <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=wBPK8SiQk4c>>, 18/12/2019.

Centremo-nos agora numa apresentação da obra, a partir da qual se realçam alguns pontos de análise, interpretação e relação comparatista com *Dinossaurus Excelentíssimo*.

El otoño del patriarca divide-se em seis partes, ou seis capítulos, que se cosem intertextualmente através do cronótopo da casa do poder e do momento, sempre repetido (o *leitmotiv*), da morte do patriarca, ou melhor, da visualização do seu cadáver deitado no chão. Sumariamente, o próprio título da obra já revela o jogo: *El otoño del patriarca* é uma obra que narra o percurso de decadência (o Outono) de um ditador anónimo (o patriarca), um general analfabeto e de bizarras obsessões de amor, num qualquer país caribenho, enquanto vivifica memórias do passado e antevê episódios do futuro do país, num labirinto (sem saída) espaço-temporal por alegorias e metáforas, ditos e refrões populares. Todos estes elementos revelam e acentuam que o poder insondável é também um poder que isola o ditador da sua condição humana – é esta a tónica principal da obra, admitida, aliás, pelo próprio autor.

García Márquez pretendia escrever uma obra sobre a solidão do poder e as suas consequências: como pode existir o amor? Como suplantar o medo e a solidão? O poder absoluto isola em absoluto: isola porque, em primeiro lugar, é um poder que se “funde no óbvio” e que “brilha pela sua ausência”, quase revestindo-se de um carácter de ícone sagrado e divino, não precisando de ser *visto* para ser *sentido* e *admirado*, como havíamos visto com Byung-Chul Han no subcapítulo I.3; e porque o patriarca se vai alheando da sua condição humana no decurso deste Outono – da decadência do poder. Esse alheamento do humano é assinalado pelas referências teriomórficas que são, como tal, abundantes: desde as “patas de elefante” do próprio ditador, às vacas que pululam as varandas e escadarias da casa presidencial (ou casa do poder, como frequentemente é denominada). O corpo do patriarca transfigura-se, torna-se outra coisa alheia à forma antropomórfica (García Márquez, 1978 [1975]: 10):

[...] las manos lisas de doncella con el anillo del poder en el hueso anular, y tenía todo el cuerpo retoñado de líquenes minúsculos y animales parasitarios de fondo de mar, sobre todo en las axilas y en las ingles, y tenía el braguero de lona en el testículo herniado que era lo único que habían eludido los gallinazos a pesar de ser tan grande como un riñón de buey [...]

Este alheamento do humano evidencia-se também pelas referências à divinização do patriarca, “el que manda”, que detém o poder de corrigir os terremotos e os “errores de Dios” (idem, 12) e de mudar as horas conforme lhe convém, tal como se fosse ordem divina (García Márquez, 1978 [1975]: 72).

O *incipit* é revelador de todo o clima narrativo da obra: aqui, relata-se a entrada na “casa presidencial” após a queda do ditador. Não nos deteremos aqui ainda na análise deste *incipit*, e de como o tempo é um elemento que dá plasticidade a partir do primeiro momento da narrativa,¹⁸⁹ porém, ressalve-se a noção de descoberta e exploração que é associada à entrada na casa presidencial, tal como se fosse a entrada noutra dimensão espaço-temporal, distinta na luz, no ar e no silêncio: “Fue como penetrar en el ámbito de otra época, porque el aire era más tenue en los pozos de escombros de la vasta guarida del poder, y el silencio era más antiguo, y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita.” (García Márquez, 1978 [1975]: 5). A enumeração minuciosa de coisas que são achadas e vistas pela primeira vez, por um sujeito nulo indeterminado – que iremos descobrir quem é – cria um enlace imediato com o leitor, levando-o a observar o que é descrito (García Márquez, 1978 [1975]: 6-7):

Abriéndonos paso a través del matorral asfixiante vimos la galería de arcadas con tiestos de claveles y frondas de astromelias y trinitarias donde estuvieron las barracas de las concubinas, y por la variedad de los residuos domésticos y la cantidad de las máquinas de coser nos pareció posible que allí hubieran vivido más de mil mujeres con sus recuas de sietemesinos, vimos el desorden de guerra de las cocinas, la ropa podrida al sol en las albercas de lavar, la sentina abierta del cagadero común de concubinas y soldados, y vimos en el fondo los sauces babilónicos que habían sido transportados vivos desde el Asia Menor en gigantescos invernaderos de mar, con su propio suelo, su savia y su llovizna, y al fondo de los sauces vimos la casa civil, inmensa y triste, por cuyas celosías deportilladas seguían metiéndose los gallinazos.

Esta descrição ecfrástica da descoberta do espaço que compõe a “casa civil, inmensa y triste”, um espaço caótico e sujo constantemente invadido por *gallinazos*,¹⁹⁰ sugere uma leitura intertextual com a chegada dos Europeus à América: abre-se um “matagal asfixiante”, de uma multitude desordenada de coisas, onde a sinestesia visual e olfativa

¹⁸⁹ Cf. subcapítulo III.2..

¹⁹⁰ Espécie de ave de rapina diurna da América Central e do Sul.

é evidente (os “cagaderos” comuns de prostitutas e soldados, combinados com as árvores e folhas, chorões, cravos e buganvílias, que adornam as arcadas). Tão variado e caótico é este cenário, que contém, além de todas as flores e plantas, espécies botânicas de outros pontos do mundo, “que habían sido transportados vivos desde el Asia menor en gigantescos invernaderos de mar”, uma prática usual no tempo da expansão marítima (século XV-XVIII), durante a qual se procedia ao transporte e tentativa de semeio de espécies botânicas nas metrópoles ou noutros pontos do mundo.

Continuamos, pelo olhar deste tal sujeito nulo indeterminado, a abrir caminho dentro da casa do poder, casa que é, além de cronótopo (ponto centrípeto e centrífugo que intersecciona os eixos temporais e espaciais), uma metonímia da América Hispânica e do Caribe, cruzando em si os vários espaços e períodos da sua história, como veremos.

Deparamos, de repente, com uma “máquina de vento”, uma máquina cuja utilidade é colmatar a ausência do mar, ausência demarcada ao longo da obra (García Márquez, 1978 [1975]: 7): “[...] vimos abandonada en un rincón la máquina del viento, la que falsificaba cualquier fenómeno de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica para que la gente de la casa soportara la nostalgia del mar que se fue, [...]”. E finalmente, vislumbra-se o cadáver do patriarca, o ditador (García Márquez, 1978 [1975]: 8):

[...] y allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, y estaba tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario.

Tal imagem será omnipresente: o déspota, mesmo morto, no chão, mais velho do que todos os animais da terra e da água, cujo corpo deitado de barriga para baixo “con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada”, certifica a dimensão de todo o seu poder, um poder absoluto que durou uma vida “larguísima”. Esta imagem, porém, não será apenas uma imagem recorrente, é um *leitmotiv* que pontua cada capítulo e que origina a descrença do tal sujeito nulo indeterminado – que é “o povo”, entidade colectiva e anónima que invade a casa do poder após a queda do ditador – sobre se o ditador está realmente morto, pois “desde niños nos acostumbraron a creer que él estaba vivo en la casa del poder” (García Márquez, 1978

[1975]: 8). A bipolaridade da morte e a vida, constante em *El otoño del patriarca* e em *Dinossauro Excelentíssimo*, é associada à bipolaridade da verdade e do rumor: a crença na morte do patriarca (e do dinossauro) traz sempre a dúvida consigo, já que a eternidade do poder é incomensurável, e para o poder se manter, o ditador mantém-se vivo, apesar de permanecer perto da morte (García Márquez, 1978 [1975]: 243): “[...] él había de sobrevivir a todos los embates de la adversidad y a las pasiones más inclementes y a los peores asechos del olvido, pues era eterno, y así fue [...]”, ou, da edição de 1972 de *Dinossauro Excelentíssimo* (Cardoso Pires, 1972: 12): “Não estaria destinado por natureza a escapar às leis da morte, uma vez que, sabe-se agora, toda a sua vida tinha sido feita à margem das leis dos vivos?”

Retornando à noção de *leitmotiv*: trata-se de um conceito musical de origem alemã que justapõe “motivo” (*motiv*) e “leit” (condutor, do verbo *leiten*, conduzir, ou *leiter*, condutor), que teve origem nos estudos de estética musical concebidos por Richard Wagner (1813-1883). Wagner, além de magno compositor e maestro, foi um estudioso, cultor e inovador da música enquanto arte suprema, ou “arte total”, tendo desenvolvido um projecto estético para a arte musical e ópera alemãs (e, ademais, erigiu uma sala de espectáculos em Bayreuth, especialmente concebida, em termos técnicos e acústicos, para a representação das suas obras). Esse projecto estético-musical continha diversas noções técnicas associadas às suas óperas, ou “dramas musicais” como o próprio preferia chamar-lhes – e uma delas é o *Grundtheme*, ou *Grundmotiv*, que se traduz por “tema-chave” ou “motivo-chave”. Hans von Holgozen, crítico musical, ao analisar a obra wagneriana, cunhou um outro termo em substituição do que havia sido proposto: eis o *leitmotiv*, o motivo que se repetia ao longo de uma partitura, pois, mais do que um motivo que descodifica o tema de uma obra musical (o *Grundmotiv*), trata-se de algo que se replica e tem recursividade, criando uma sequência musical, uma condução. O *leitmotiv* é o motivo principal que conduz e marca a tónica musical da partitura, ou seja, é este o motivo que define o tema, em articulação harmoniosa com os demais motivos¹⁹¹. Da estética musical transpôs-se o conceito para a estética literária,

¹⁹¹ “A Questão Temática: o tema como problema em Literatura”, de Maria Alzira Seixo, presente na colectânea *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, org. por Helena Buescu, João

mantendo-se a génese: tal como numa partitura, também em obras literárias há motivos que se repetem, e dirigem, o enredo entre os variados episódios, compondo uma rede temática com pontos em comum. Um desses *leitmotiv*, sendo, aliás, o principal *leitmotiv*, é o da morte do patriarca e a descrição espacial do cadáver, que em todos os capítulos aparece.

Três páginas adiante, e na sequência da bipolaridade vida/morte, é relatada a “primeira vez” que se encontra o patriarca morto (García Márquez, 1978 [1975]: 10):

La primera vez que lo encontraron, en el principio de su otoño, la nación estaba todavía bastante viva para que él se sintiera amenazado de muerte hasta en la soledad de su dormitorio, y sin embargo gobernaba como si se supiera predestinado a no morir jamás, pues aquello no parecía entonces una casa presidencial sino un mercado [...], y todo aquello entre el escándalo de los funcionarios vitalicios que encontraban gallinas poniendo en las gavetas de los escritorios, y tráfico de putas y soldados en los retretes, y alborotos de pájaros, y peleas de perros callejeros en medio de las audiencias, porque nadie sabía quién era quién ni de parte de quién en aquel palacio de puertas abiertas dentro de cuyo desorden descomunal era imposible establecer dónde estaba el gobierno.

É sempre destacada a oposição na bipolaridade vida/morte: a nação estava viva para que o ditador se sentisse ameaçado de morte, e ainda assim, o seu poder mantinha-se, inquebrável. A sensação de insegurança que poderia advir de tal oposição é ultrapassada, pois o poder tudo transcende, e, contudo, percebe-se a sua dispersão. O caos reina no “palacio de puertas abiertas”: uma expressão que poderia significar a proximidade do poder ao povo, à sociedade, e que, em vez disso, designa a miríade de coisas que se acumulam numa casa confusa: o tráfico, os escândalos e as lutas de cães no meio das audiências. Lê-se a impossibilidade de estabelecer onde estava o governo – pensaríamos nós que o poder se dispersa de tal forma que acaba por desaparecer, pois não há ordem. Mas não é isso que sucede: em vez de desaparecer, o poder habita o espaço como uma mancha, um miasma, pairando sobre todos. É, de facto, algo contínuo, mas sem vida, que causa inacção – é uma abertura que bloqueia. O poder

Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, p. 459-499; *Dicionário de Narratologia* de Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, p. 242-244, verbete “Motivo”, e *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, verbete “Leitmotiv” de António Lopes, últ. consulta a 09/08/2017.

como algo abstracto e disperso é recorrente em *El otoño del patriarca*, ao contrário de *Dinossauro Excelentíssimo*, cujo alcance político determina todos os aspectos e minudências da vida e dos pensamentos dos mexilhões, tomando como referência a *palavra*. Esta abstracção do poder reforça a divindade em torno da figura do patriarca, uma divindade absurda, sem consequência: sabe-se que manda e que tudo pode fazer, mas sobre nada governa.

Ainda só nos situamos nas primeiras páginas desta “epopeia de poder” e já a leitura se apresenta numa filigrana de motivos que se contradizem: “El hombre de la casa no sólo participaba de aquel desastre de feria sino que él mismo lo promovía y comandaba, [...] y viendo pasar la luz de los buques por el voluble mar de topacio que en aquellos tiempos de gloria estaba todavía frente a su ventana” (García Márquez, 1978 [1975]: 11). Afinal o mar ainda existe, para lá da janela. Não coincide com a nostalgia sentida por quem entrou na casa, logo no início, e viu a máquina de vento para simular as brisas marinhas. Subentende-se uma justaposição de diferentes tempos: o tempo da “nostalgia do mar” e “aquellos tiempos de gloria”. Tempos que prefiguram fases diferentes da era de poder do patriarca e que, como um caleidoscópio de frisos e losangos, se vão sobrepondo e recriando novas formas, novas arestas. Tal é evidente depois, quando conhecemos a rotina do patriarca (García Márquez, 1978 [1975]: 11):

Todos los días, desde que tomó posesión de la casa, había vigilado el ordeño en los establos para medir con su mano la cantidad de leche que habían de llevar las tres carretas presidenciales a los cuarteles de la ciudad, tomaba en la cocina un tazón de café negro con cazabe [...] y un poco antes de las nueve tomaba un baño lento de aguas de hojas hervidas en la alberca de granito construida a la sombra de los almendros de su patio privado, y sólo después de las once conseguía sobreponerse a la zozobra del amanecer y se enfrentaba a los azares de la realidad.

A dimensão temporal aqui retratada é quotidiana, diária, das tarefas da vida: levanta-se, prepara o café, vigia a quantidade de leite dos estábulos presidenciais (novamente, a presença da teriomorfização). Não há cruzamento de episódios históricos, ou de outros períodos da sua dinastia. Porém, logo depois (García Márquez, 1978 [1975]: 12):

Antes, durante la ocupación de los infantes de marina, se encerraba en la oficina para decidir el destino de la patria con el comandante de las tropas de desembarco y firmaba toda clase de leyes y mandatos con la huella del pulgar,

pues entonces no sabía leer ni escribir, pero cuando lo dejaron solo otra vez con su patria y su poder no volvió a emponzoñarse la sangre con la conducerma de la ley escrita sino que gobernaba de viva voz y de cuerpo presente a toda hora y en todas partes con una parsimonia rupestre pero también con una diligencia inconcebible a su edad, asediado por una muchedumbre de leprosos, ciegos y paralíticos que suplicaban de sus manos la sal de la salud, y políticos de letras y aduladores impávidos que lo proclamaban corregidor de los terremotos, los eclipses, los años bisiestos y otros errores de Dios, arrastrando por toda la casa sus grandes patas de elefante en la nieve mientras resolvía problemas de estado y asuntos domésticos con la misma simplicidad con que ordenaba que me quiten esta puerta de aquí y me la pongan allá, la quitaban, que me la vuelvan a poner, la ponían, [...]

Depreende-se, assim, que há um *antes*, referente à ocupação estrangeira: “[...] la ocupación de los infantes de marina [...]”; e um *despois*, mencionado também anteriormente, quando o mar já havia sido vendido, e que coincide com o momento no qual os diplomatas estrangeiros o abandonam depois de sobre-explorarem os recursos do país: “[...] pero cuando lo dejaron solo outra vez com su pátria y su poder [...]”.

No período que identificamos como *antes*, o patriarca exhibe ainda o alcance do seu poder: corrige terremotos e os erros de Deus; no período que associamos a um *despois*, vive sob medo da ameaça de morte, cercado pelo poder, que apenas o isolou e o tornou um “déspota solitário”. Também em *Dinossauro Excelentíssimo* este *antes* e *despois* se verifica: o dinossauro estuda, é chamado ao poder e elabora a sua limpeza asséptica das palavras; e *despois*, enquanto se constrói a estátua, isola-se no seu gabinete, burilando as palavras conforme a sua vontade.

O tempo em *El otoño del patriarca*, contrariamente ao que havia sido analisado por outros autores em outras obras de García Márquez (como *Cien años de soledad* e *El general en su labirinto*), não é circular: “A narrativa de Gabriel García Márquez rejeita tanto a concepção linear da história quanto a saída pelo mito. Na América Hispânica, a história é labirinto, ou seja, é dar voltas e mais voltas, retornar ao mesmo ponto, sem renovação. O tempo é, simultaneamente, circular e irrecuperável.” (Figueiredo, 1994: 119) Verifica-se, de facto, uma circularidade labiríntica em outras obras de García Márquez, mas em *El otoño del patriarca*, apesar de também não existir linearidade nem mitificação absoluta, o labirinto não tem lugar na concepção temporal da narrativa, porque não se limita a uma repetição, não há uma renovação nem retorno ao mesmo tempo, mas uma transfiguração de cada episódio. É mais do que circular, é reversível,

transfigurável. O tempo é um elemento épico. Revisitam-se os vários passados através do olhar daqueles que entram na casa do poder para, enfim, declararem o “fim da eternidade”, e lê-se o futuro, o tempo que viria, com os modos verbais do pretérito: “[...] sudaba hiel, suspiraba sin querer, sin un instante de sosiego, presintiendo con un instinto montará la inminencia de la tarde en que regresaba de la mansión de los suburbios y lo sorprendió un tropel de muchedumbres en la calle [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 25). Atente-se neste cruzamento de tempos diferentes, evidente no pretérito imperfeito do modo indicativo para designar períodos diferentes: “sudaba” e “suspiraba” regista o momento em que pressente o episódio do atentado, no qual “regresaba de la mansión de los suburbios” e foi surpreendido pela multidão.

Há uma sobreposição de planos temporais: o passado distante, o passado próximo, o passado quotidiano, e o tempo que se pode identificar como futuro embora não o seja declaradamente, pois é o tempo em que a eternidade do poder se havia rompido, testemunhável em cada relato da morte do patriarca, ou da visão do seu cadáver. Estes planos temporais desalinham-se através das vozes narrativas, de uma polifonia multitudinária que recria, numa perspectiva poliédrica, um retrato vivo e sonoro, simultaneamente exuberante e decadente, daquilo que foi o “reino de pesadumbre”. O tempo não é absoluto, despedaça-se em diferentes fragmentos na mesma frase, cruzando pensamentos, memórias e acontecimentos, o que revela, por um lado, a influência de James Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner (“stream of consciousness”) na consecução da obra, enquanto, por outro lado, pretende recriar a dispersão do poder.

Ainda em relação ao trecho citado de *El otoño del patriarca*, percebe-se que o poder do patriarca é, por ser disperso, ubíquo, pois tange todas as esferas: desde os assuntos de Estado até às tarefas domésticas, e mesmo nos labores do amor com as suas concubinas, a sua absoluta ubiquidade é revelada. Esta ideia do poder que agarra tudo, todas as dimensões sociais, domésticas, e íntimas da vida humana, é um poder que extravasa a questão política para entrar no domínio divino, da idolatria, e da intimidade dos súbditos. O patriarca é um chefe, e é também aquele que corrige “los errores de Dios”, o salvador da pátria, o messias anunciado. E, tal como os ditadores dos regimes extremistas do século XX, desenvolve-se um culto do chefe em torno da sua figura, tal como acontece em *Dinossauro Excelentíssimo*. Tem a sua efígie em moedas e

notas, e todos o julgam já ter visto ou testemunhado a sua presença, o que coloca em dúvida a sua morte.

A referência aos “aduladores impávidos” cria uma ligação com os dê-erres do dinossauro, pois reivindicam a importância do séquito para segurar a cadeira do poder e acrescentar atributos míticos ou divinos à figura do tirano, conforme observámos na caracterização do arquétipo do poder, na secção II.2.. Relembramos aqui a dialéctica do poder que havíamos já visto no subcapítulo I.3.: a noção de que o poder não tem unicamente um esquema piramidal, mas que se alastra, primeiro se multiplica, e, depois, se vai dispersando, até se esvaír. O chefe delega as suas funções, o que, numa primeira fase, opera uma maximização do poder, como a luz que é refletida num vidro espelhado, pois os aduladores e os dê-erres funcionam como lupas que aumentam os desígnios de poder dos ditadores, para depois se desfragmentar. Existe, portanto, uma dispersão temporal na história da obra, que se mistura com a mitificação do poder, e uma amplificação relacional do poder que culmina na sua desintegração. Isto articula-se com o que havíamos estudado em relação aos “átrios e corredores do poder”, no final do subcapítulo I.3..

Esta indefectibilidade e ubiquidade do poder é também conseguida com o recurso ao duplo, além dos aduladores. Nesta primeira parte da obra, tal sucede com o recurso ao duplo Patricio Aragonés, um dos homens de confiança do regime, além do general Rodrigo Aguilar, ministro da defesa. Patricio Aragonés é o substituto oficial do patriarca, comparecendo às cerimónias oficiais enquanto o patriarca se pode ocupar de outras coisas. Torna-se o “homem essencial do poder”: “Así fue como Patricio Aragonés se convirtió en el hombre esencial del poder [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 17). Tal prefigura uma conservação do poder através de um agente que o multiplica e o amplifica, o que pode parecer contraditório em relação à dispersão que já foi aqui abordada, no entanto, formaliza uma certa heterogeneidade na definição deste poder. Esta heterogeneidade agiliza a dispersão do poder no tempo, um poder ubíquo, o que intensifica seu alcance e o torna indefectível, como magistralmente analisa Márcia Hoppe Navarro, que estabelece um elo comparativo com o filme *Kagemusha (A Sombra do Guerreiro)*, de 1981) de Akira Kurosawa (Navarro, 1990: 70-71):

O duplo sempre aparece como uma alternativa destinada a ampliar mais ainda a onipotência do ditador. [...] Assim como o ditador do país caribenho tem seu

sósia perfeito em Aragonés, Shingen encontra a sua réplica exata em Kagemusha. No entanto, como constata o sósia num momento da trama cinematográfica: “Um duplo significa alguma coisa somente quando existe o original”. Kagemusha se dá conta da precariedade da sua situação, já que simula ser alguém que de fa[c]to não mais existe. Patricio Aragonés, por sua vez, finge ser o Patriarca em situações perigosas, para que o tirano possa manter seu poder indefectível. Mas o sósia do Patriarca sabe que, existindo o “original”, ele não passará nunca de um mero simulacro do poder que ajuda a prolongar. [...] o tirano vê que pode tirar partido de um homem idêntico a si mesmo para intensificar seu poder. [...] Esta pretensa ubiquidade aumenta a fama e o poder do déspota. Aragonés renuncia à sua própria identidade, afrontando os riscos do poder e sobrevivendo a vários atentados dirigidos ao tirano.

Além de Patricio Aragonés, o patriarca tinha a seu lado outro homem da sua confiança: Rodrigo Aguilar, general e ministro da defesa, que é também a “sombra tranquila” que o adombra, um quase-duplo. Patricio é, além do duplo oficial, o guardião das chaves da casa presidencial – ou seja, o que tem acesso a todas as portas do poder, a fim de reproduzir a presença do patriarca em todos os domínios (García Márquez, 1978 [1975]: 17): “[...] él mantenía el parque bueno al alcance de la mano en un depósito de la casa presidencial cuyas llaves cargaba en una argolla con otras llaves sin copias de otras puertas que nadie más podía franquear, protegido por la sombra tranquila de mi compadre de toda la vida el general Rodrigo de Aguilar [...].”

As chaves criam outro elo comparativo com as chaves de que o Dinossauro e os dê-erres dispõem para acederem às várias dimensões do poder na meta-fábula cardoseana (Cardoso Pires, 1979: 94): “O reino desdobrava-se num imenso arquivo de gavetas a abrirem-se umas às outras.”

Motivo simbólico referente à posse do poder, as chaves surgirão noutros pontos da obra, como quando Leticia Nazareno, a única mulher com quem o patriarca se casa e de quem tem o seu filho legítimo, se apropria do poder do ditador (na quarta parte): “Leticia Nazareno tenía las claves de su poder y le bastaba con decir que él mandaba a decir que le pasen la cuenta al gobierno [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 186); ou na ocasião em que José Ignacio Sáenz de la Barra, mercenário de origens aristocratas, tecnocrata do terror, substitui o patriarca nas decisões relacionadas com a esfera mais violenta e cruel do regime (na quinta parte): “[...] decidirse a ponerle en las manos las llaves de su poder, lo sometió a la prueba final de las partidas inclementes de dominó en las que José Ignacio Sáenz de la Barra se impuso la temeridad de ganar sin licencia

[...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 209). As chaves do poder são um motivo recorrente que se multiplica nas obras: o poder que passa de mãos em mãos e vai criando impérios dentro de impérios, como gavetas que se abrem e fecham sucessivamente, como vimos em *Dinossauro Excelentíssimo*.

O elogio do poder é feito em variadas ocasiões, relacionando-se com o valor do patriotismo e nacionalismo (na obra, ambas as coisas mesclam-se). Ao valor da pátria está agregado o *amor* por aquele que a comanda, ou assim entende o patriarca, que faz questão de ser visto e tocado pelos “patriotas de la patria”, tentando escapar dos braços armados dos militares que o defendem da turbamulta que o venera (García Márquez, 1978 [1975]: 18-19):

[...] es él, exclamó asustada, que viva el macho, gritó, que viva, gritaban los hombres, las mujeres, los niños que salían corriendo de las cantinas y las fondas de chinos, que viva, gritaban los que trabaron las patas de los caballos y bloquearon el coche para estrechar la mano del poder, una maniobra tan certera e imprevista que él apenas tuvo tiempo de apartar el brazo armado del edecán reprendiéndolo con voz tensa, no sea pendejo, teniente, déjelos que me quieran, tan exaltado con aquel arrebato de amor y con otros semejantes de los días siguientes que al general Rodrigo de Aguilar le costó trabajo quitarle la idea de pasearse en una carroza descubierta para que puedan verme de cuerpo entero los patriotas de la patria, qué carajo [...]

O patriotismo é um elemento-chave dos regimes ditatoriais, como já vimos nos anteriores capítulos relacionados com a contextualização histórica e com o conceito de poder, uma vez que é um valor aglutinador da população: em nome do bem colectivo, do que é o “prestígio da nação”, o regime conduzir-se-ia, espiritualmente falando, numa direcção comum: “[...] la patria es lo mejor que se ha inventado, madre [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 26).

Apesar da decadência visível do patriarca, e da erosão da sua memória a que vamos assistindo ao longo da obra (afinal, é um Outono – um período de decadência física e mental que é narrado), o ditador apercebe-se de que, naquela casa de poder, não pode confiar em ninguém, e que há conspirações à espera de acontecer: “[...] lo engañaban por hábito, que le mentían por miedo, que nada era verdad en aquella crisis de incertidumbre [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 25). De facto, o assassinato de Patricio Aragonés acontece pouco depois, num atentado, na sequência do lançamento

de panfletos e folhetos que enchiam a atmosfera com mensagens de resistência ao regime, causando comoção (García Márquez, 1978 [1975]: 25-27):

[...] y se rompieron de pronto en una explosión silenciosa y unánime y soltaron millares y millares de hojas de papel sobre la ciudad, una tormenta de panfletos volantes que el cochero aprovechó para escabullirse del tumulto del mercado público sin que nadie reconociera la carroza del poder, porque todo el mundo estaba en la rebatiña de los papeles de los globos mi general, los gritaban en los balcones, repetían de memoria abajo la opresión, gritaban, muera el tirano, y hasta los centinelas de la casa presidencial leían en voz alta por los corredores la unión de todos sin distinción de clases contra el despotismo de siglos, la reconciliación patriótica contra la corrupción y la arrogancia de los militares, no más sangre, gritaban, no más pillaje, el país entero despertaba del sopor milenario en el momento en que él entró por la puerta de la cochera y se encontró con la terrible novedad mi general de que a Patricio Aragonés lo habían herido de muerte con un dardo envenenado.

Desta citação, compreendem-se três aspectos importantes relacionados com o povo, uma massa informe que, apesar de dar, enquanto voz narrativa, polifonia à diegese, não tem identidade e surge como elemento reactivo aos pensamentos e memórias do patriarca. O primeiro aspecto é que retêm na memória os gritos contra a opressão: “repetían de memoria abajo la opresión”, o que pressupõe que, apesar de este acontecimento se situar ainda na primeira parte da obra, terá havido outras ocasiões nas quais o povo se rebelou contra a tirania do poder. O segundo aspecto é o alcance global que tem a mensagem, “la unión de todos sin distinción de classes”, o que adivinha um ideal comunitário que se associa à ideologia marxista de base. Tal é relevante, uma vez que várias regiões e países da América Hispânica e do Caribe viveram formas de resistência política e social sob a égide marxista, de entre as quais a Revolução Cubana, pela qual o autor sentia afinidade. O terceiro aspecto está relacionado com o despotismo “de siglos”, que atravessa os tempos, e do qual o povo desperta, obtendo, com esse despertar, também o desabrochar de uma consciência. Apesar de depreendermos a atitude reactiva (e não proactiva) do povo no decurso da obra, vamos dando conta de que há um grito subjacente, um elemento no cenário que cria dissonância com a história reversível do patriarca.

Nos seus últimos momentos, Patricio Aragonés dirige ao patriarca um discurso e é aí, nesse discurso, que compreendemos a natureza do regime do patriarca, e como o seu governo não passa de uma farsa – Patricio Aragonés teve inclusivamente de

desaprender a ler e a escrever a fim de se tornar um sócia credível (García Márquez, 1978 [1975]: 28).

A morte de Patricio Aragonés causou tanta comoção, que daí se fabrica outra versão dos factos, outra *verdade* – terá o patriarca mesmo morrido? Bendición Alvarado, a mãe do patriarca, quer fazer o luto por crer que o filho havia morrido, mas tal não lhe é permitido. O palácio é pilhado durante a marcha fúnebre, qual “carnaval de mi muerte” (García Márquez, 1978 [1975]: 33) e o cadáver tirado do ataúde. Os ministros então reúnem-se para discutir futuras pastas e comissões, quais necrófagos, esquecendo-se de que o patriarca continua vivo, numa descrição que nos lembra o quadro de Grosz, *O eclipse do Sol* (1926) (García Márquez, 1978 [1975]: 34):

[...] empujó la puerta del salón del consejo de ministros, oyó a través del aire de humo las voces extenuadas en torno a la larga mesa de nogal, y vio a través del humo que allí estaban todos los que él había querido que estuvieran, los liberales que habían vendido la guerra federal, los conservadores que la habían comprado, los generales del mando supremo, tres de sus ministros, el arzobispo primado y el embajador Schnontner, todos juntos en una sola trampa invocando la unión de todos contra el despotismo de siglos para repartirse entre todos el botín de su muerte, tan absortos en los abismos de la codicia que ninguno advirtió la aparición del presidente insepulto que dio un solo golpe con la palma de la mano en la mesa, y gritó, ¡ajá! [...]

Depois deste episódio segue-se o julgamento do grupo de indivíduos que haviam feito a pilhagem do cadáver e do palácio, julgamento no qual o patriarca demonstra uma atroz falta de humanidade ante os réus (García Márquez, 1978 [1975]: 38-39).

Esta primeira parte da obra finda com uma analepse: a regressão até ao momento da chegada dos europeus à costa caribenha, na perspectiva de quem vê chegar “as três caravelas”. O poder constrói narrativas em seu torno, inventando mitos, memória e tradições, e desafia-as, tomando como ponto centrípeto o lugar onde é ocupado, tal como José Cardoso Pires disse uma vez em entrevista, em relação ao ofício do escritor¹⁹². Esses mitos e narrativas do poder são desfragmentadas, retiradas da sua

¹⁹² O escritor, para José Cardoso Pires, é um destruidor de máscaras e de mitos, como vimos no capítulo I.1.3: (Abreu, M. F., 1991: VII): “Toda la novela procura destruir los mitos de identidad, a nivel colectivo y de la cultura nacional. Todas mis novelas se basan en este binomio: mito e identidad. Y esto último más que cualquier outro. De ahí que por debajo de una lógica vivencial sus héroes se alimenten de imágenes inventadas de sí mismos.”

linearidade histórica e misturadas com outras vozes nesta obra. Assim, a reversão histórica aqui pretende contar não só a chegada dos europeus à costa caribenha, mas acentuar o ridículo de toda aquela encenação, do espanto dos europeus, dos intercâmbios feitos em benefício dos europeus, algo tão confuso e rocambolesco que o próprio patriarca nem percebe se tal é incumbência do seu governo, desvalorizando-o em absoluto. A mudança de voz histórica para as dos autóctones que estavam nas praias vendo chegar os europeus não é uma reposição da memória “autêntica”, mas um jogo literário, brincando com a história europeísta das descobertas (García Márquez, 1978 [1975]: 44-45):

[...] todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado, [...] de modo que se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados [...], y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina [...], y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando entorno de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, [...] y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que de ellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, [...]

Entre o que os recém-chegados não entendiam e os autóctones gritavam (de novo, a referência ao grito), entre o que os recém-chegados comentavam como novo, e o que para os autóctones era habitual, cria-se um desencaixe cultural, um *entre-lugar*, como analisámos com Silviano Santiago. De facto, este episódio de *El otoño del patriarca*, como toda a obra, reafirma o âmbito literário hispano-americano como um exemplo da (Santiago, 1978: 18) “geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência”. Apenas o discurso narrativo nos devolve essa noção de “falsa obediência”: troca-se tudo por tudo, mas à narrativa histórica renascentista europeia junta-se a voz daqueles que estavam do lado de cá da margem – o outro (García Márquez, 1978 [1975]: 45-46):

[...] y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sargas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, [...] pero la vaina fue que entre el cámbieme esto por aquello y le cambio

esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre y al cabo rato todo el mundo estaba cambalachando sus loros, su tabaco, sus bolas de chocolate, sus huevos de iguana, cuanto Dios crió, pues de todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas.

Este episódio, e por isso o citámos quase na totalidade, é especialmente representativo do *entre-lugar* como ferramenta analítica que frisa a conjunção *e* por vez da conjunção *ou*. As vozes dos autóctones são acrescentadas às vozes dos colonos que chegam, e nenhuma é anulada: assim, multiplicam-se as perspectivas literário-simbólicas sobre o mesmo acontecimento, sempre tomando de base o jogo e a sátira como artifícios literários.¹⁹³ Camacho Delgado (2016: 85-104) articula esta cena e outros momentos da obra, (e de outras obras de García Márquez, como *Cien años de soledad*), considerando-as uma parodização das viagens de Cristóvão Colombo, pois transforma a personagem histórica numa personagem literária que congrega as origens do imperialismo estrangeiro (Camacho Delgado: 2016, 89):

[...] García Márquez utiliza el texto del Diario de a bordo correspondiente a los días 12 y 13 de octubre de 1492 para insertarlo en su propia trama novelística. Colón, figura histórica, pasa así a convertirse en personaje literario. Él representa dentro de la novela el imperialismo político y cultural, el embrión originario del que parte el poder absoluto del patriarca.

É, de facto, essa parodização que concretiza o *entre-lugar* que mencionamos, pois as duas visões (a indígena e a europeia) são invertidas para moldar uma outra visão que dá eco a uma memória *inventada* literariamente, mas que poderia ser uma memória verosímil. Os textos de navegação de Cristóvão Colombo de que parte esta parodização

¹⁹³ Eduardo Galeano (2004 [1971]) dá conta das primeiras impressões dos indígenas à chegada dos colonos europeus (cf. todo o primeiro capítulo da obra, mas para a parte que se articula melhor com o que mencionamos, cf. pp. 34-37).

hipertextual¹⁹⁴ criam um elo interdiscursivo que evidencia esse *entre-lugar*. A literatura não é a alternativa (o *ou*), mas a adição de mais uma perspectiva ao tecido histórico pré-existente, é “mais um documento” (Veyne, 2008: 13): “Por essência, a história é conhecimento através de documentos. A narrativa histórica coloca-se para além de todos os documentos, visto que nenhum deles pode ser o acontecimento [...]”, na mesma forma que Santiago fala do *entre-lugar*.

A segunda parte inicia-se com a segunda referência à descoberta do cadáver do patriarca, articulada com a primeira vez que havia sido encontrado – dá-se, portanto, uma colisão de dois momentos narrativos, pondo-se em dúvida a própria morte por haver sempre mais do que uma verdade (García Márquez, 1978 [1975]: 53):

La segunda vez que lo encontraron carcomido por los gallinazos en la misma oficina, con la misma ropa y en la misma posición, ninguno de nosotros era bastante viejo para recordar lo que ocurrió la primera vez, pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad.

Pouco depois, lemos sobre a peste e o abandono dos “gringos”, os embaixadores estrangeiros e senhores estado-unidenses e europeus que puseram e dispuseram dos recursos da nação do patriarca enquanto quiseram, mas que, perante a ameaça de peste, escapulem-se. Tal articula-se com o que já estudámos no capítulo do contexto histórico, no que tange às ambições territoriais e económicas dos Estados Unidos da América, Alemanha e Grã-Bretanha (entre outros). Percebemos nesta citação, como noutros momentos da obra, a dimensão da sua influência (García Márquez, 1978 [1975]: 54-55):

¹⁹⁴ Na senda do que Gerárd Genette havia definido como hipertexto na sua obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), e não com a forma textual utilizada no domínio da electrónica e computação. A hipertextualidade, segundo Genette, é uma das cinco formas de transtextualidade, sendo que o hipertexto está relacionado com os textos ocultos que permitem múltiplas significações no texto narrativo (Ceia, 2009, s/p.): “A esta modalidade chama Genette hipertextualidade, que é uma das cinco possibilidades de transtextualidade (v.), ou seja, de “transcendência textual do texto”. Esta ideia parece-nos mais próxima das características gerais do hipertexto, que é, acima de tudo, uma possibilidade universal de diálogo de um texto original com outros textos ocultos, mas inter-relacionados e disponíveis para estabelecer qualquer relação lógica de significação. O conceito de hipertexto genettiano está, contudo, preso da condição de texto palimpséstico, ou seja, de um texto que é sempre absorvido e apagado premeditadamente por outro, ao passo que o conceito electrónico de hipertexto pressupõe um diálogo intertextual, sem que nenhuma forma textual apague necessariamente qualquer outra que com ela se relacione.” In <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hipertexto/>>, 19/12/2019.

Aquel estado de escasez había de durar hasta que las fuerzas de ocupación abandonaran el país espantadas por una peste cuando todavía faltaban muchos años para que se cumplieran los términos del desembarco, [...] dismantelaron sus hospitales blancos, dinamitaron los cuarteles para que nadie supiera cómo estuvieron contruidos, [...] ahí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros, pero se fueron, madre, qué carajo, se habían ido, y por primera vez desde sus tiempos cabizbajos de buey de ocupación él subió las escaleras gobernando de viva voz y de cuerpo presente a través de un tumulto de súplicas de que restableciera las peleas de gallo, y él mandaba, de acuerdo, [...] tan convencido de ser el dueño de todo su poder que invirtió los colores de la bandera y cambió el gorro frigio del escudo por el dragón vencido del invasor, porque al fin somos perros de nosotros mismos, madre, viva la peste.

O último período indicia o alívio pela libertação da dominação estrangeira, porém sublinha a condição indigna em que ficam os que restam, denunciada pela simbologia reversível do cão: “somos cães de nós próprios”, subjugados perpetuamente ao rebaixamento histórico, que, neste caso, é exemplificado pela transmutação dos símbolos e valores nacionais nos valores daqueles que invadiram o país. Os símbolos perdem valor se não há identidade histórica nem consciência do seu próprio lugar – não há mar, não há memória. Há apenas peste e “diversiones de pobres”. Inferimos, assim, que o poder absoluto é um potente destruidor da consciência humana, revogando qualquer sentido simbólico de pertença a algo que transcenda a individualidade, a materialidade e a circunstancialidade dos tempos: ou, como disse John Emerich Edward Dalberg Acton, “Power tends to corrupt and absolute power corrupts absolutely.”¹⁹⁵

Camacho Delgado (2016) associa o poder e a peste como os dois eixos principais da narrativa de *El otoño del patriarca*, no sentido em que esta obra se encaixa no mesmo modelo das obras dramáticas de Sófocles, nomeadamente *Rei Édipo*, e acrescenta

¹⁹⁵ A célebre frase de Lord Acton aparece originalmente numa carta ao arcebispo Mandell Creighton (de 5 de Abril de 1887) e que faz parte de uma discussão sobre como os historiadores devem julgar o passado. O arcebispo entendia que as figuras de autoridade não deveriam ser objecto de críticas como o comum cidadão – coisa com a qual Lord Acton discordava:

“I cannot accept your canon that we are to judge Pope and King unlike other men, with a favourable presumption that they did no wrong. If there is any presumption it is the other way against holders of power, increasing as the power increases. Historic responsibility [that is, the later judgment of historians] has to make up for the want of legal responsibility [that is, legal consequences during the rulers' lifetimes]. Power tends to corrupt and absolute power corrupts absolutely. Great men are almost always bad men, even when they exercise influence and not authority: still more when you superadd the tendency or the certainty of corruption by authority.” (Fonte: <history.hanover.edu/courses/excerpts/165acton.html>, 27/08/2019.

(Camacho Delgado, 2016: 55): “En el caso de *El otoño del patriarca*, “el flagelo de la fiebre amarilla” que mortifica a la población tiene una clara lectura política, denunciando la situación que vive América Latina, sometida secularmente a la dominación imperialista.” A peste, que ameaça constantemente o poder do general-patriarca, surge variadas vezes ao longo da narrativa, coincidindo com períodos de crise, pelo que Camacho Delgado sugere que, na origem do poder do patriarca, se encontra a peste – a erva daninha que impede o desenvolvimento das regiões latino-americanas e caribenhas (Camacho Delgado, 2016: 56): “García Márquez utilizó el valor simbólico de esta pandemia para denunciar desde la ficción el fenómeno siniestro de la pandictadura que arrasó con las formas de vida democráticas en el cono sur del continente durante la década de los años setenta.” É uma leitura interessante a que este especialista faz, ligando o fenómeno do poder em *El otoño del patriarca* ao mais célebre drama grego clássico, e aludindo também a *La Peste* (1947) de Albert Camus como referência poligenética. Camacho Delgado conclui que a última consequência da peste (ou seja, da degradação do poder do patriarca) é a catástrofe que vimos referindo, de o mar ser levado pelos imperialistas estrangeiros, já na sexta e última parte do romance (García Márquez, 1978 [1975]: 245-248).

Segue-se o solilóquio do patriarca, durante o qual entendemos o valor do patriotismo – como vimos, um dos valores fundamentais dos regimes ditatoriais. É aí que lemos que, “nos tempos fáceis”, o poder é um berlinde, uma “bolita de vidrio”, uma analogia que prefigura o controlo necessário para que o poder, bem centrado na palma da mão, tal qual um berlinde, não caia e rebole, podendo quebrar-se ou fragmentar-se, fugindo do alcance de quem pretende assenhorear-se da capacidade de domínio sobre os outros (García Márquez, 1978 [1975]: 56): “[...] no en estos tiempos fáciles en que el poder era una materia tangible y única, una bolita de vidrio en la palma de la mano, como él decía, sino cuando era un sáballo fugitivo que nadaba sin dios ni ley en un palacio de vecindad, [...]”. E que foi por isso, para ter essa segurança de apertar o poder na palma de mão, e para conseguirem que o patriotismo “beneficiasse” todos, que haviam “sacrificado a vida” pela pátria (García Márquez, 1978 [1975]: 56).

No meio de todas estas cenas e pensamentos em torvelinho na memória confusa e decadente de um patriarca velhíssimo, é a mãe deste, Bendición Alvarado, que assegura as funções domésticas como governanta e dirigente das rotinas de limpeza e

alimentação daquela casa presidencial sem rei nem roque (García Márquez, 1978 [1975]: 57): “[...] se jugaban al dominó los privilegios del gobierno indiferentes a las súplicas de su madre Bendición Alvarado que no tenía un instante de reposo tratando de barrer tanta basura de feria, tratando de poner aunque fuera un poco de orden en el naufragio [...]”. Tal representa o papel da invisibilidade da mulher nos regimes patriarcais de poder (a maioria, se não o único tipo de regimes). De facto, tanto em *Dinossauo Excelentísimo* como em *El otoño del patriarca*, as mulheres quase inexistem, aparecendo pontualmente seja como figuras maternais (no caso de ambas as obras), ídolos ou objectos de desejo (no caso de *El otoño del patriarca*). Tomam, porém, algum protagonismo no caso de *El otoño del patriarca* quando o déspota solitário se junta a Leticia Nazareno, o que veremos na parte quarta da obra.

Celebra-se também o aniversário do patriarca, durante o qual se enumeram os vários generais convidados para a festa de celebração. Esta cena culmina num massacre que se pretende dissimular (García Márquez, 1978 [1975]: 62).

Como temos vindo a observar até aqui, as cenas políticas são intercaladas com as cenas íntimas do patriarca: novamente assistimos ao ritual de “adormecer a casa”, fechar portas e apagar luzes. No entanto, esta citação em específico dá-nos um elemento peculiar, a multiplicação dos generais: “[...] otra vez recorrió la casa completa con una lámpara en la mano, se vio a sí mismo uno por uno hasta catorce generales caminando con la lámpara encendida en los espejos, eran las diez, todo en orden, volvió a los dormitorios de la guardia presidencial, les apagó la luz, buenas noches señores, [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 69), que se pode entender como prefiguração do seu “despotismo de siglos”, já que a sucessão de reflexos no espelho representa a reversível repetição do poder do patriarca, que se repete a si próprio. Esta cena articula-se com os “espelhos ensinados” de *Dinossauo Excelentísimo*, usados para perpetuar a imagem do Imperador e dar-lhe a ilusão do alcance infinito do seu poder.

A história do primeiro amor do patriarca é narrada na segunda parte: é Manuela Sánchez quem o atordoa de amor. A associação do seu amor à passagem do cometa alia a divinização de ditador e o desejo amoroso de um velho patriarca que se consome na espera de a ver, enquanto Manuela Sánchez, para que se vejam satisfeitas as necessidades amorosas do déspota, fica isolada num bairro desconhecido (García Márquez, 1978 [1975]: 74). Este amor não correspondido terá outro desfecho: Manuela

desaparece, sem deixar rasto. Esta segunda parte termina com a previsão da morte do patriarca, o sujeito vendo-se a si mesmo como um outro, tal como o *leitmotiv* que nos tem acompanhado ao longo da narrativa. Aí vemos finalmente uma referência, ou estimativa, da idade do patriarca (García Márquez, 1978 [1975]: 87):

[...] donde se vio a sí mismo muerto de muerte natural durante el sueño en la oficina contigua a la sala de audiencias, y se vio tirado bocabajo en el suelo como había dormido todas las noches de la vida desde su nacimiento, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro, el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, y a una edad indefinida entre los 107 y los 232 años.

Sobre a idade do patriarca, Márcia Hoppe Navarro assinala a coincidência histórica com as datas que correspondem ao período cronológico dos processos que deram lugar às iniciativas imperialistas europeias, antes dos E.U.A. (Navarro, 1990: 31):

[...] apesar de enfatizar principalmente o imperialismo norte-americano no decorrer do romance, o autor também se refere ao imperialismo europeu que o antecedeu [...]. E a idade do Patriarca [...] corresponde ao período cronológico deste processo, abarcando mais de um século de governos ditatoriais, isto é, desde a independência da dominação espanhola ocorrida geralmente no início do século XIX nos diferentes países da América Hispânica até aos dias atuais. Durante este período, sabe-se que as oligarquias nativas mantiveram o poder através de concessões cada vez maiores aos centros estrangeiros.

Principia também a terceira parte da obra com o *leitmotiv* do momento em que é encontrado o cadáver do patriarca, mas desta vez associada à morte do sócia Patricio Aragonés, que conhecemos na primeira parte: “Así lo encontraron en las vísperas de su otoño, cuando el cadáver era en realidad el de Patricio Aragonés,[...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 89). Assim como noutros momentos narrativos, compreendemos a dimensão e imagem do poder do patriarca: “[...] pues su leyenda había empezado mucho antes de que él mismo se creyera dueño de todo su poder, [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 93).

Entretanto, apercebe-se o ditador de que a amizade de Rodrigo de Aguilar pode ser desvantajosa para ele, questionando-se se a corruptibilidade do seu poder não se deveria a um excesso de confiança (García Márquez, 1978 [1975]: 101). Concede depois uma amnistia geral aos presos e desterrados (exceção reservada aos homens de letras

– a ironia, sempre), para que regressem e participem na “reconstrucción de la pátria” para que “sea una empresa de todos” (García Márquez, 1978 [1975]: 108).

No entanto, apesar de perceber que a pátria é ter a tal “bolita de vidro” na mão, ou seja, equiparando o poder à pátria como uma única entidade, deixa-se sempre explorar pelo domínio estrangeiro, concedendo-lhes território (García Márquez, 1978 [1975]: 109-110) e criando uma relação de dependência irremediável, que influencia tudo, desde o desempenho e funções das instituições oficiais até à realidade quotidiana mais básica. Esta relação de dependência reveste-se, inicialmente, por uma necessidade urgente de ajuda internacional “oficial” para combater um flagelo, normalmente a peste, levando à usurpação de recursos *ad aeternum* (idem, 117):

[...] por ellos había aceptado la ocupación de los infantes de marina, madre, y no para combatir la fiebre amarilla como había escrito el embajador Thompson en el comunicado oficial, ni para que lo protegieran de la inconformidad pública, como decían los políticos desterrados, sino para que enseñaran a ser gente decente a nuestros militares, y así fue, madre, a cada quien lo suyo, ellos los enseñaron a caminar con zapatos, a limpiarse con papel, a usar preservativos, fueron ellos quienes me enseñaron el secreto de mantener servicios paralelos para fomentar rivalidades de distracción entre la gente de armas, me inventaron la oficina de seguridad del estado, la agencia general de investigación [...] organismos iguales que él hacía aparecer como distintos para reinar con mayor sosiego en medio de la tormenta [...]

Tal relação de dependência determina também a natureza institucional do poder do patriarca, que aceita que sejam inventados gabinetes de segurança e censura, agências de vigilância e artimanhas que engendrem rivalidades entre os militares, para os deixar atarefados e o patriarca conseguir, assim, “reinar con mayor sosiego”. Este “reinar”, apesar de parecer absoluto e inquebrável, irá, gradualmente, dispersar-se, como temos visto.

Não só o imperador-dinossauro é acometido de deformações físicas que o metamorfoseiam numa criatura de poder, pois também a figura do patriarca tem características teriomórficas (García Márquez, 1978 [1975]: 124): “[...] que él no podía recibirlos porque le habían proliferado sapos en la barriga, que no podía dormir sino de pie para no lastimarse con las crestas de iguana que le crecían en las vértebras, [...]”.

Antes disso, porém, há o episódio da lotaria, durante o qual conhecemos as crianças que, depois de anunciarem o “bilhete presidencial”, desaparecem. Tal faz parte

de um esquema elaborado para que ninguém perceba que o facto de o número da lotaria ser sempre o mesmo (“o bilhete presidencial”) implica que uma boa porção da população infantil se suma. Os meninos são raptados, penteados, vestidos e treinados para ditar os números, fazem-no por transmissão televisiva e depois são postos numa fortaleza do porto. No meio de tudo isto, o patriarca de nada sabia, nem do massacre que se causou devido ao desaparecimento das crianças – os pais reclamaram, manifestaram-se, e por isso os julgaram de apátridas, matando-os. Tudo à revelia do general-patriarca. As crianças, essas, continuavam vivas, tendo sido enviadas para as regiões menos habitadas do país (García Márquez, 1978 [1975]: 109-112). Este episódio, como outros, evidencia que o poder do patriarca de nada, ou quase nada, vale, já que os militares e os executores das mortes dos pais das crianças tudo fizeram sem que o “detentor de todo o poder” se tivesse apercebido sequer da existência do problema. Foi, aliás, um cabo que, distraído, lho contou. É fácil compreender uma associação aos “corredores e átrios do poder” como percebemos no subcapítulo I.3, sendo que, neste caso, são corredores e átrios fechados entre si, já que não existe comunicação entre quem circula nesses corredores e quem se senta na cadeira do poder. O general patriarca é, no fundo, uma marioneta (Navarro, 1990: 22, 36).

Finalmente, quando o patriarca se apercebe da traição de Rodrigo de Aguilar, uma traição conspirativa, urde uma estratégia para o castigar e matar, sem nunca deixar que suspeitassem que ele descobrira a conspiração. E eis que serve o general morto, cozinhado, numa terrina com especiarias e couve-flor – cena que se revela uma das mais intensas da obra pelo valor sinestésico da mesma, e pela tensão que vai crescendo em torno da mesa de convivas do patriarca (García Márquez, 1978 [1975]: 125-127):

[...] pero a pesar de la inminencia y el tamaño de la conspiración él no hizo ningún gesto que pudiera suscitar la sospecha de que la había descubierto, sino que a la hora prevista recibió como todos los años a los invitados de su guardia personal y los hizo sentar a la mesa del banquete a tomar los aperitivos mientras llegaba el general Rodrigo de Aguilar a hacer el brindis de honor, [...] los oficiales miraban sus relojes, se los ponían en el oído, les daban cuerda, eran las doce menos cinco pero el general Rodrigo de Aguilar no llegaba, había un calor de caldera de barco perfumado de flores, [...] respiramos, miramos los relojes, [...] salud, dijo, la mano inapelable de lirio lánguido volvió a levantar la copa con que había brindado toda la noche sin beber, se oyeron los ruidos viscerales de las máquinas de los relojes en el silencio de un abismo final, eran las doce, pero el general Rodrigo de Aguilar no llegaba, alguien trató de levantarse, por favor, dijo, él lo petrificó con la mirada mortal de que nadie se mueva, nadie respire,

nadie viva sin mi permiso hasta que terminaron de sonar las doce, y entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado en especias, dorado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes y las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas en el pecho y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto, y cuando hubo en cada plato una ración igual de ministro de la defensa con relleno de piñones y hierbas de olor, él dio la orden de empezar, buen provecho señores.

A quarta parte inicia-se com os rituais de embalsamento do corpo do patriarca, ao mesmo tempo que se frisa a importância dos arquivos, da escrita e do registo histórico, a fim de fazer prevalecer a imagem do patriarca no auge do seu poder (García Márquez, 1978 [1975]: 129-131).

Depois, morre a mãe do patriarca, Bendición Alvarado, o que desencadeia um “novo século de confusão”, pois o patriarca, inconsolável na sua dor, e como entende que a sua mãe é um dos símbolos da pátria, promove uma campanha de canonização (idem, 143). Não obstante as objecções da Igreja perante o pedido de canonização de Bendición Alvarado, e as conspirações que se vão somando (idem, 155), nomeia a mãe “patrona da nação”, erigindo um memorial em sua honra, e declara guerra à Igreja, expropriando-a de posses e territórios e expulsa os padres (idem, pp. 159-175).

É então que conhece Leticia Nazareno, que será o grande amor da sua vida, mais ainda do que Manuela Sánchez. Apesar das inúmeras relações que já havia tido com as concubinas do palácio, das quais tem uma caterva de filhos ilegítimos, todos *sietemesinos*, narra-se a primeira vez que tem relações sexuais com Leticia como se fosse a primeira vez de todas elas, como se tivesse sido com ela que conheceu o desespero de amor (García Márquez, 1978 [1975]: 165). O amor entre ambos revela um patriarca ameno, suavizado pela ternura, que cede a todas as exigências de Leticia, (inclusivamente a despir-se por completo para o acto sexual), ao mesmo tempo que ela o liberta do medo e da solidão que o cerca – uma libertação suprema, espiritual e física, que culmina no choro e na descarga fecal. A seguinte citação sintetiza, no modo polifónico e em “stream of consciousness” o que temos vindo a testemunhar na obra, a

confusão de sentimentos que invade o general-patriarca (García Márquez, 1978 [1975]: 167-168):

[...] liberado del miedo, libre, convertido en un bisonte de lidia que en la primera embestida demolió todo cuanto encontró a su paso y se fue de bruces en un abismo de silencio donde sólo se oía el crujido de maderos de barcos de las muelas apretadas de Nazareno Leticia, presente, se había agarrado de mi cabello con todos los dedos para no morir sola en el vértigo sin fondo en que yo me moría solicitado al mismo tiempo y con el mismo ímpetu por todas las urgencias del cuerpo, y sin embargo la olvidó, se quedó solo en las tinieblas buscándose a sí mismo en el agua salobre de sus lágrimas general, en el hilo manso de su baba de buey, general, en el asombro de su asombro de madre mía Bendición Alvarado cómo es posible haber vivido tantos años sin conocer este tormento, lloraba, aturdido por las ansias de sus riñones, la ristra de petardos de sus tripas, el desgarramiento de muerte del tentáculo tierno que le arrancó de cuajo las entrañas y lo convirtió en un animal degollado cuyos tumbos agónicos salpicaban las sábanas nevadas con una materia ardiente y agria que pervirtió en su memoria el aire de vidrio líquido de la tarde de lluvias radiantes del mosquitero, pues era mierda, general, su propia mierda.

As referências teriomórficas (“bisonte de lidia”, “hilo manso de su baba de buey”, “desgarramiento de muerte del tentáculo tierno”, “animal degollado”), mesclam-se com os elementos orgânicos (“urgências del cuerpo”, “agua salobre de sus lágrimas”, “aturdidos por las ansias de sus riñones”, “ristra de petardos de sus tripas”) e oxímoros sucessivos (a força e a fraqueza “demolió todo [...] y se fue de bruces”, “abismo de silencio donde sólo se oía el crujido de maderos”, o esquecimento de Leticia e a memória no “aire de vidrio líquido”) para, num tecido discursivo poliédrico em que o monólogo é interrompido por uma voz narrativa (nula indeterminada), se configurar o amor como uma apoteose, na qual corpo e espírito se confrontam com a memória e o esquecimento. A expulsão fecal é o ponto máximo da libertação física depois do orgasmo, entendido como um “tormento” desconhecido para o patriarca. A ligação orgânica entre o amor e a evacuação fecal não é nova. Por exemplo, em 1970, Samuel Beckett fazia a mesma ligação intrínseca entre as duas coisas: o amor visto como objecto lírico, tema poético, no entanto revertendo o seu sentido de pureza para o de impureza,

sujidade, ou de expulsão dessa sujidade e impureza¹⁹⁶. É com a apoteose do amor que termina esta quarta parte.

A parte quinta começa igualmente com uma referência à ritualização da morte do patriarca, desta vez relacionada com a imagem que ficará registada – sendo que não poderá divergir da imagem lendária que resta do patriarca: “Poco antes del anochecer, cuando acabamos de sacar los cascarones podridos de las vacas y pusimos un poco de arreglo en aquel desorden de fábula, aún no habíamos conseguido que el cadáver se pareciera a la imagen de su leyenda.” (García Márquez, 1978 [1975]: 167) Assinale-se a importância da retórica nesta frase: lida com o tempo quotidiano (referente abstracto) “poco antes del anochecer”, contém os bestiários ou referências teriomórficas, onnipresentes em toda a obra: “cascarones podridos de las vacas”, e a referência a uma história de exemplo que aqui prima por não transmitir exemplo algum, descrevendo o espaço confuso da casa do poder como algo irreal: “desorden de fábula”. A fábula é ressemantizada – de história exemplar passa a registo delirante do caos e da desordem, articulada com a morte e o mito. Vários eixos se cruzam. Todavia, sintacticamente, a frase é simples e pouco extensa (algo pouco habitual na obra): um sujeito nulo indeterminado (plural) que quer arrumar o espaço da casa e fazer com que o cadáver corresponda à imagem da lenda. Como se corresponde à imagem de uma lenda? A mesma pergunta assoma no final de *Dinossauro Excelentíssimo*, sobretudo na edição de 1972, no qual os médicos, “feiticeiros de batas brancas” tentam, a todo o custo, fazer com que o Dinossauro se assemelhe à imagem da lenda. A noção de arquivo e de registo histórico, nas duas obras, por estarem associadas a um regime de poder que prima pela reconstrução de uma ordem e uma consciência colectiva (ou nacional) baseada em valores patrióticos, lida, necessariamente, com o mito e o imaginário do poder. Este

¹⁹⁶ Referimo-nos à pequena novela *Primeiro Amor* [Premier Amour], traduzida por Francisco Frazão em 2002 para a editora Hiena: “Foi nesta vacaria, cheia de bostas secas e ocas que se desfaziam com um suspiro quando se lhes espetava o dedo, que pela primeira vez na minha vida, e diria de bom grado a última se não tivesse de poupar no cianeto, tive de me defender de um sentimento que pouco a pouco assumiu, para meu infortúnio, o terrível nome de amor. [...] Sim, eu amava-a, é o nome que eu dava, que infelizmente ainda dou, ao que eu andava a fazer na altura. Não tinha por onde me guiar, nunca tinha amado antes, mas já tinha obviamente ouvido falar da coisa, em casa, na escola, no bordel e na igreja, e tinha lido romances, em prosa e em verso, sob a orientação do meu tutor, em seis ou sete línguas [...]. Estava portanto, apesar de tudo, em condições de dar um nome ao que se passava, quando me vi de repente a escrever a palavra Lulu numa velha poia de vitelina ou de cara na lama à luz da lua a tentar arrancar urtigas sem lhes quebrar os caules.” Pp. 26-27.

aspecto será escalpelizado no capítulo referente ao imaginário e memória da ditadura, mas não podíamos deixar de o assinalar neste trecho.

Neste capítulo, a sua relação com Leticia prossegue na dolência dos dias: Leticia ensina-o a escrever e a ler (idem, 174), e, juntos, concebem um filho, também *sietemesino*, à semelhança de todos os outros filhos. No entanto, a este, como é legítimo, ser-lhe-á dado um nome, Emanuel. Será nomeado general também, principiando uma nova época no regime do patriarca (idem, 177).

Não terá sido por acaso que o patriarca apenas conceba filhos *sietemesinos* – a gestação incompleta, a vida humana concebida que não chega ao seu termo, poderá associar-se à independência dos países hispano-americanos e caribenhos. No entanto, após as independências, mantiveram as suas rupturas, crises económicas e sociais, e o seu desenvolvimento limitado em algumas áreas da sociedade, como se a dependência estrangeira e o passado colonial lhes tivessem tirado tempo para se conseguirem erigir enquanto países capazes de corresponder aos desafios do futuro. García Márquez referencia também esta ideia no seu discurso de recepção do prémio Nobel, como já vimos. Em vez de singrarem social e economicamente, são “bebés” subdesenvolvidos, cujas “mães” são usadas (como os presidentes e povo hispano-americano) para satisfazer os apetites dos exploradores (dominação estrangeira, burocratas). Stephen A. Crist (1982) refere ainda como os filhos *sietemesinos* e a sexualidade do patriarca são elementos críticos que demarcam o ridículo e o absurdo do machismo hispano-americano, articulando com o ensaio “Nuestra América” (1891) do autor cubano José Martí (Crist, 1982: 23):

En el centro de los problemas personales del General está su sexualidad impedida, la que es representada grotescamente por su enorme testículo herniado. Al usar este símbolo, García Márquez quizás ridiculiza la idea de machismo que es una parte tan importante del tejido social de América Latina. Asimismo, es significativo que todos los hijos del General nacen a los siete meses. En su influyente ensayo “Nuestra América” José Martí asocia estos hijos prematuros con cierta falta de coraje: “a los sietemesinos sólo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses”.

A falta de coragem sugere uma articulação imediata com a personagem do patriarca, chefe de poder que não detém nem o poder nem a sua representação, mas que é

marioneta dos interesses imperialistas europeus e estado-unidenses e da instabilidade dos seus governos, e que, nesta fase da narrativa, se deixa comandar por Leticia que o domina como figura autoritária e maternal (Crist, 1982: 22).

A força do amor por Leticia leva o ditador a esquecer-se de Bendición Alvarado, sua mãe, e o que havia feito para a tornar patrona nacional (García Márquez, 1978 [1975]: 178). E, de novo, origina-se uma dispersão do poder do patriarca. Este, por amor, aceita leis que não conhece, permite que Leticia ocupe o seu lugar *de facto* e tome deliberações de ordem política que ele desconhece, entretido com as suas rotinas de leitura e os seus hábitos de velho passeando pelo palácio do poder (García Márquez, 1978 [1975]: 192). Tal apropriação do poder por Leticia cria, sem que o patriarca saiba, conspirações e planos inimigos para que este novo ciclo político cesse. De facto, dá-se um atentado no carro presidencial, especificamente dirigido a Leticia, sem que o patriarca se lembre que isso poderia acontecer (García Márquez, 1978 [1975]: 195).

E páginas adiante, numa ocasião em que Leticia e o filho vão ao mercado, ambos são assassinados por uma matilha de sessenta cães de olhos amarelos e “piel lisa de tiburón”. Os cães, associados ao pecado da gula (e da morte e perversão sexual, como vimos atrás) matam comendo, não deixando rasto nem vestígio da vítima. A descrição da morte de ambos nas mandíbulas dos cães é uma das passagens mais intensas da obra, equiparando-se esta ao episódio da morte (e opípara refeição) de Rodrigo Aguilar, dada a acumulação de sinestésias numa descrição que se assemelha a uma *mise-en-scène* (García Márquez, 1978 [1975]: 199-200):

[...] cuando dos de sus edecanes irrumpieron en la oficina con la novedad terrible de que a Leticia Nazareno y al niño los habían descuartizado y se los habían comido a pedazos los perros cimarrones del mercado público, se los comieron vivos mi general, pero no eran los mismos perros callejeros de siempre sino unos animales de presa con unos ojos amarillos atónitos y una piel lisa de tiburón que alguien había cebado contra los zorros azules, sesenta perros iguales que nadie supo cuándo saltaron de entre los mesones de legumbres y cayeron encima de Leticia Nazareno y el niño sin darnos tiempo de disparar por miedo de matarlos a ellos que parecía como si estuvieran ahogándose junto con los perros en un torbellino de infierno, sólo veíamos los celajes instantáneos de unas manos efímeras tendidas hacia nosotros mientras el resto del cuerpo iba desapareciendo a pedazos, veíamos unas expresiones fugaces e inasibles que a veces eran de terror, a veces eran de lástima, a veces de júbilo, hasta que acabaron de hundirse en el remolino de la rebatiña y sólo quedó flotando el sombrero de violetas de fieltro de Leticia Nazareno ante el horror impasible de

las verduleras totémicas salpicadas de sangre caliente que rezaban Dios mío, esto no sería posible si el general no lo quisiera, o por lo menos si no lo supiera, para deshonra eterna de la guardia presidencial que sólo pudo rescatar sin disparar un tiro los puros huesos dispersos entre las legumbres ensangrentadas, nada más mi general, lo único que encontramos fueron estas medallas del niño, el sable sin las borlas [...]

Naturalmente angustiado com o sucedido, o patriarca promete que capturará quem organizou o crime, ficando na dúvida se deverá matar os cães ou não – já que, como pensa o patriarca, matar os cães não seria matar de novo Leticia e o filho? Esta tautologia da morte consome-o, até que decide, em homenagem a ambos, construir um memorial. No entanto, e tal como sucedeu com a sua mãe, acabará por esquecê-la. Os traumas não perduram na história individual do patriarca: é apenas um velho que vive num palácio habitado por vacas (García Márquez, 1978 [1975]: 200).

Eis que surge José Ignacio Saénz de la Barra, a representação humana da repressão em toda a sua sofisticação. José Ignacio Saénz de la Barra é o agente encarregado de levar a cabo as práticas que o ditador velhíssimo já não consegue tomar, designadamente a procura e captura dos autores do assassinato de Letícia e de Emanuel. De origem aristocrata, mas sem nada nos bolsos, de 32 anos, poliglota de sete idiomas, “[...] quatro marcas de tiro al pichón en Dauville, sólido, esbelto, color de hierro” (García Márquez, 1978 [1975]: 208), José Ignacio Saénz de la Barra está a cargo da repressão e violência nas suas formas mais duras – e acompanha-o Lord Köchel, um cão *dobermann* temerário, do qual, aliás, nunca se separa (e de novo, somos confrontados com a simbologia da gula, morte e violência associada ao cão, como noutras obras de Cardoso Pires, aspecto já analisado¹⁹⁷) (García Márquez, 1978 (1975): 208).

Este aristocrata estabelece, claro, condições, tudo a bem da missão de encontrar quem assassinou Letícia e o filho: uma avultada quantia, e sem ter de prestar vassalagem a ninguém que não seja o próprio patriarca. Este, sem mais, dá-lhe “as chaves do poder”. De novo, assistimos ao poder que se delega e intermedeia, simbolizado pela passagem

¹⁹⁷ Na já citada dissertação de mestrado “Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga”, Eduarda Barata, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: <<http://hdl.handle.net/10362/10151>>.

da chave. É o patriarca a figura da proa *de jure*, mas é o mercenário Saénz de la Barra a figura do poder *de facto* (García Márquez, 1978 [1975]: 210):

[...] y él aceptó, de acuerdo, convencido de su lealtad y su eficacia al cabo de las muchas pruebas difíciles a que lo había sometido para escrutarle los vericuetos del ánimo y conocer los límites de su voluntad y las grietas de su carácter antes de decidirse a ponerle en las manos las llaves de su poder, [...] lo hizo dueño absoluto de un imperio secreto dentro de su propio imperio privado, un servicio invisible de represión y exterminio que no sólo carecía de una identidad oficial sino que inclusive era difícil creer en su existencia real, [...]

Antevemos, e assim acontece, que os inimigos se multiplicam, à semelhança do que havia acontecido com Letícia e as alterações legislativas que ela aplicou ao regime do déspota. No entanto, há aqui uma pequena diferença: José Ignacio Saénz de la Barra é tão temerário que o próprio patriarca tem medo dele, e o considera um “bárbaro”, o que revela a ironia histórica e política dos regimes ditatoriais (García Márquez, 1978 [1975]: 212). A personagem de José Ignacio Saénz de la Barra representa o repressor “sensível, polido e cortês” que banalizou o mal a tal ponto que deixa de ter empatia pelo próximo. A única ligação afectiva a que assistimos desta personagem é em relação ao seu Lord Köchel, o *dobermann* taciturno que o ladeia¹⁹⁸. De facto, atentemos ao título nobiliárquico no nome do cão: é lord. Como se se encontrasse um degrau (de estatuto, de dignidade) acima dos humanos que morrem sob as suas patas (García Márquez, 1978 [1975]: 212-213):

[...] deje ese perro fuera, le ordenó, pero Sáenz de la Barra le contestó que no, general, no hay un lugar del mundo donde yo pueda entrar que no entre Lord Köchel, de modo que entró, permanecía dormido a los pies del amo mientras sacaban cuentas de rutina de cabezas cortadas pero se incorporaba con un palpito anhelante cuando las cuentas se volvían ásperas, [...]

¹⁹⁸ Tal remete-nos a esta citação da historiadora Raquel Varela sobre as políticas de direitos animais no regime nacional socialista alemão: “O Estado nazi, veja-se este exemplo macabro, foi o primeiro regime do mundo a reconhecer os direitos dos cães, em 1933. No ano em que Hitler abre Dachau para prisioneiros comunistas, trotskistas e social-democratas e líderes dos sindicatos, fez inflamados discursos públicos contra a crueldade com os animais, e em 1934 proibiu a caça. Em 1937, regulou o transporte de animais por estrada e, em 1938, o de comboio, para que os animais fossem transportados em condições decentes – os mesmos vagões onde os judeus iriam como porcos a caminho da morte. Hitler proibiu ainda as experiências científicas com animais, mas fez experiências com judeus, acusados de serem não-humanos por... praticarem uma medicina que usava os animais para experiências.” (Varela, 2018: 71)

Depreendemos então que há uma teriomorfização dos humanos, e uma antropomorfização dos animais: superiorizam-se os animais com títulos e graus honoríficos, como é o caso deste Lord¹⁹⁹, enquanto os homens perdem o seu valor. São apenas exemplos das práticas de repressão no regime do patriarca.

O mar do Caribe, desaparecido ou intermitente durante grande parte da obra, aparece, de novo (García Márquez, 1978 [1975]: 216). Mas fica-nos a dúvida: terá o mar voltado ou estamos a vê-lo antes de ter sido dado em pagamento da dívida externa? Tal sugere a reversibilidade do tempo, como já destacámos.

No fim da quinta parte são narradas as celebrações do centenário da ascensão ao poder do patriarca, nas quais ele não participa, acabando por ir dormir mais cedo nessa noite, como velho carente de repouso, deitando-se na mesma posição em que, noutros momentos da obra, o encontramos morto (García Márquez, 1978 [1975]: 217).

No início da sexta e última parte, é de novo referida a primeira morte – a morte fingida, isto é, a do sócia Patricio Aragonés “como se tivesse sido ele” (García Márquez, 1978 [1975]: 219): “Ahí estaba, pues, como si hubiera sido él aunque no lo fuera, acostado en la mesa de banquetes de la sala de fiestas con el esplendor femenino de papa muerto entre las flores con que se había desconocido a sí mismo en la ceremonia de exhibición de su primera muerte, [...]”.

Nesta última parte, recorrem-se a alguns dos elementos e motivos já abordados e narrados noutras partes da obra: a relação simbólica da durabilidade e indefectibilidade do poder com os símbolos teriomórficos e imagética animal (no caso mais frequente, as vacas que se passeiam pelos corredores e escadarias do palácio, ou os cães assassinos); a questão da verdade e do rumor, daquilo que fica para o registo histórico oficial, contrapondo à veracidade dos acontecimentos. Uma cena a destacar é a da antropofagia erótica, relativa ao desmedido apetite sexual do patriarca. Nessa cena o patriarca convida meninas colegiais de doze anos a entrar no carro presidencial, a fim de se satisfazer sexualmente com elas com requintes de gastrónomo. A cena é narrada da perspectiva de uma das meninas, que confessa jamais haver sentido a ternura dos

¹⁹⁹ Em nome das coincidências literárias, também Lorde é o nome de um dos cães de Tomás Palma Bravo, protagonista de *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires.

homens como a que experienciou com o patriarca (García Márquez, 1978 [1975]: 221-222). O patriarca assume que tem a mesma idade que as meninas, talvez pela ideia comum de que a velhice é a terceira infância, ou pelo facto de passar tanto tempo no reino das suas memórias perdidas e tal o levar a pensar que é ainda uma criança, não um velho rodeado da solidão do seu poder. Este contraste da idade real com a idade sentida vai ao encontro da reversibilidade do tempo, ideia que temos vindo a desenvolver. Eis um trecho da cena (idem, 222):

[...] me quedé sola en la calle de la escuela [...] y traté de alcanzar el caramelo y entonces él me agarró por las muñecas con un tierno zarpazo de tigre y me levantó sin dolor en el aire y me pasó por la claraboya con tanto cuidado que no me descompuso ni un pliegue del vestido y me acostó en el heno perfumado de orines rancios tratando de decirme algo que no le salía de la boca árida porque estaba más asustado que yo, temblaba, se le veían en la casaca los golpes del corazón, estaba pálido, tenía los ojos llenos de lágrimas como no los tuvo por mí ningún otro hombre en toda mi vida de exilio, me tocaba en silencio, respirando sin prisa, me tentaba con una ternura de hombre que nunca volví a encontrar, [...]

É peculiar como esta cena simbolicamente intensa, apesar de a perspectiva narrativa da menina e a sua tónica na ternura suavizar essa questão, colocar em evidência a objectificação da mulher, um aspecto que já Márcia Hoppe Navarro havia abordado na sua obra (Navarro, 1990: 86-88) e que constitui uma das muitas facetas do machismo exploradas em *El otoño del patriarca*. O tema do poder, e a retórica do poder consequentemente, desenvolve-se em torno do patriarcado e do machismo, e, como tal, as personagens femininas têm papéis secundários e/ou submissos. Nesta citação em particular, destaque-se a passividade da menina que narra a história – ou seja, é ela que conta a história, mas o sujeito (o que domina a acção) é o patriarca: “me tocaba”, “me tentaba”, “me metía”, etc. (García Márquez, 1978 [1975]: 222):

[...] me hacía brotar los capullos del pecho, me metía los dedos por el borde de las bragas, se olía los dedos, me los hacía oler, siente, me decía, es tu olor, [...] enjugaba con pan mis primeras salsas de adolescente, me metía las cosas por allá antes de comérselas, me las daba a comer, me metía los cabos de espárragos para comérselos marinados con la salmuera de mis humores íntimos, sabrosa, me decía, sabes a puerto, soñaba con comerse mis riñones hervidos en sus propios caldos amoniacaes, con la sal de tus axilas, soñaba, con tu orín tibio, [...] me sazónaba con sal de piedra, pimienta picante y hojas de

laurel y me dejaba hervir a fuego lento en las malvas incandescentes de los atardeceres efímeros de nuestros amores sin porvenir, [...]

Contudo, as meninas seriam substituídas: “[...] la sustituía por una distinta todas las tardes porque ya para entonces no distinguía muy bien quién era quién en el tropel de colegialas de uniformes iguales que le sacaban la lengua [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 223-224). No fim, fabrica-se a farsa das prostitutas disfarçadas de colegiais para entreter e satisfazer os apetites sexuais insaciáveis do patriarca (idem, 226).

Nesta parte, como já foi dito, algumas cenas e referências regressam; e, além da disputa dos blocos europeus entre si pelos recursos hispano-americanos (idem, 224), o patriarca mantém-se alheio a tudo o que se passa à sua volta, cercado pela solidão, sem reconhecer o mundo em que está (idem, 234): “[...] desde entonces ya no sé quién es quién, ni quién está con quién ni contra quién en este armatoste del progreso dentro del orden que empieza a olerme a mortecina encerrada [...]”. Entretanto, José Ignacio Saénz de la Barra prossegue no seu labor contínuo da tortura, repressão e perseguição daqueles que, no seu entender, ameaçam o regime (idem, 230-231).

Quando José Ignacio Saénz de la Barra morre, assassinado, vítima da sua própria violência (idem, 239): “[...] pues ahí estaba José Ignacio Sáenz de la Barra, macerado a golpes, colgado de los tobillos en un farol de la Plaza de Armas y con sus propios órganos genitales metidos en la boca [...]”, e se acede à sua residência, regista-se a existência de três mil pares de botins italianos por estrear, o que causa controvérsia, pois, entendia o povo, que a “plata del gobierno” se gastava em superficialidades. Compreendemos, assim, que nesta última parte da obra, a voz popular, que sempre tem aparecido como voz narradora passiva da vida e despotismo do patriarca, vai-se tornando uma voz mais consciente e mais crítica do regime, mais do que os gritos que, por vezes, surgem. Apesar disso, o patriarca compreende que as acções de José Ignacio Saénz de la Barra não haviam sido as mais humanas, e liberta os presos políticos, que exultam (idem, 234).

Segue-se um novo ciclo eleitoral com novos ministros... que afinal são os mesmos de sempre. A peste retorna, multiplicando os mortos e levando ao desembarque de forças externas, sendo que o pagamento pela ajuda é, de novo, a entrega do mar ao “rudo embajador Mac Queen” (idem, 245-247). Entretanto, lemos que o patriarca não pensava durar mais do que quinze dias: “[...] duerma tranquila, madre, en este país no

hay presidente que dure, le dijo, ya verá como me tumban antes de quince días, le dijo, y no sólo lo creyó entonces sino que lo siguió creyendo en cada instante de todas las horas de su larguísima vida de déspota sedentario, [...]” (idem, 256).

Estamos a chegar às últimas páginas. O patriarca envelhece, encaminhando-se irremediavelmente para a absoluta decadência, tal como aconteceu com o imperador-dinossauro. A bestialização ou teriomorfização vai-se intensificando (idem, 259): “el ministro de la salud le arrancaba con unas pinzas las garrapatas de buey que le encontraba en el cuerpo”, assim como a amnésia (idem, 259-260). A verdade e a memória iludiram-no tanto tempo, que a sua imagem se confunde com a dos espelhos, tal como já lemos na segunda parte (idem, 266-267):

[...] se vio a sí mismo uno por uno hasta catorce generales repetidos caminando con una lámpara en los espejos oscuros, vio una vaca despatarrada bocarriba en el fondo del espejo de la sala de música, vaca, vaca, dijo, estaba muerta, qué vaina, pasó por los dormitorios de la guardia para decirles que había una vaca muerta dentro de un espejo, ordenó que la saquen mañana temprano, sin falta, antes de que la casa se nos llene de gallinazos, ordenó, registrando con la luz las antiguas oficinas de la planta baja en busca de las otras vacas perdidas, eran tres, las buscó en los retretes, debajo de las mesas, dentro de cada uno de los espejos, [...]

Espelhos que guardam vacas lá dentro, ou outros gerais que o surpreendem, reflectindo-o – também em *Dinossauro Excelentíssimo* temos o “enigma dos espelhos ensinados”. A ideia do espelho como reflector da identidade, como uma superfície de vidro na qual algo se perdeu e se torna a encontrar, ou como um disco que distorce a luz e reflecte coisas invisíveis (qual *esperpento*, de Valle-Inclán, pai do romance de ditador do século XX, como vimos no capítulo II.2.) é uma ideia que une as obras e estabelece um elo comparatista, tendo em conta o imaginário que se cria em torno da figura do poder, e da memória que permanece dessa figura do poder.

Finalmente, a morte chega. A morte definitiva, que o leva a assumir que nunca haveria de ser dono de todo o poder que existe, e que evidencia uma cisão entre a solidão do poder e a liberdade do amor, entre o olvido que tudo oblitera e a herança da memória (idem, 270). E eis que a “eternidade chega ao fim”, ou seja, finalmente o poder eterno do patriarca eclipsa-se, e a manhã triunfante que vimos irromper no início da obra volta, no final da obra, quando o ciclo se fecha: “[...] la noticia jubilosa de su muerte

[...] las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado.” (idem, 271).

Na narrativa, verdade e verosimilhança, imaginário e sonho confundem-se na polifonia cheia de sinestésias e referências a um tempo tão mutável como a brisa do vento “do horizonte do mar em pó onde esteve o mar”. Os registos históricos anulam-se para dar lugar a profecias de pitonisas e superstições passadas de boca em boca, onde a palavra – o facto da morte – toma um valor meramente superficial, e o que é válido em seu lugar é a crença. No entanto, nem a crença tem força suficiente para se afirmar perante a contraditoriedade das histórias e fábulas que se justapõem, pelo que apenas a dúvida e a incerteza restam. A fábula é revertida aqui à sua unidade mínima – como história de valor moral protagonizada por animais, “de proveito e exemplo” para fazer valer um ponto de vista, como vimos com Aristóteles, transpõe-se apenas o seu signo orientador, o animal, a besta, a quimera, como elementos representativos da morte e da putrefacção do cadáver do patriarca. Não há valor moral a reter, a não ser o de que nem a morte vence o próprio tempo – um tempo que migra entre o registo e o imaginário e que revoga o seu valor definitivo, tornando-se tão flutuante como a realidade testemunhada pelo povo que entra no palácio e assiste à decrepitude que temos visto descrita desde o início da obra.

El otoño del patriarca, de Gabriel García Márquez, é publicado três anos depois de *Dinossauero Excelentísimo*, de José Cardoso Pires. A amizade e admiração entre os dois escritores seguramente terá envolvido trocas de ideias e impressões literárias, mas não dispomos, no entanto, de dados concretos para afirmar que José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez tenham abordado o tema do poder, ditaduras e ditadores como possível projecto literário em comum. Conhecemos apenas que *Dinossauero Excelentísimo* foi elaborado como uma história de resposta às cartas da filha Rita, um presente de aniversário, para lhe explicar porque se ausentara do país²⁰⁰. Uma história disfarçada de carta, dissimulada numa fábula que é uma sátira e uma forte crítica àquilo

²⁰⁰ Informação obtida a partir de uma conversa com a filha mais velha do escritor, Ana Cardoso Pires, a quem reiteramos os nossos mais sinceros agradecimentos. Bem haja.

que se passava em Portugal – e a causa de todas estas dissimulações e distorções foi, como sabemos, a censura.

Os dois autores foram grandes amigos, tendo tido um percurso político semelhante (foram membros do Partido Comunista, sendo que García Márquez manteve a sua filiação quase até ao fim da vida, tendo sido amigo de Fidel Castro, ao passo que José Cardoso Pires, depois do 25 de Abril de 1974, se desvincula do partido). Tiveram também percursos jornalísticos (muito diferentes entre si, aliás), tendo escrito loas e críticas às obras literárias um do outro em jornais e suplementos culturais. Exemplo disso é o artigo de Cardoso Pires no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* “Don Gabriel de todas as Primaveras”, no qual lemos – e transcrevemos o artigo integralmente, já que não é demasiado extenso e se trata de um valioso testemunho da relação de amizade e admiração da Cardoso Pires por García Márquez (Cardoso Pires, "Don Gabriel de Todas as Primaveras", XVII/1997: 21):

[...] ...livros de escrita bruxa e salpicada de explosões visionárias, acrescento eu, por onde cavalgavam generais errantes, esqueletos incendiados e amantes assassinos. E assim, continuo ainda, o dito Gabriel, assinando-se por inteiro, descobriu uma América apócrifa e de alma a sangrar terrivelmente. Relatou-a com um humor que se torna sagrado ao percorrer a maldição e com aquele mistério tão só dele que é o de saber dar intemporalidade ao quotidiano de todas as horas.

Festejamo-lo agora como Alto Patriarca das letras do nosso século, alguém de caligrafia de ouro que contou a história do Novo Mundo pelo lado do coração. Contou-a como quem vai de cavalgada, verso a verso, através dum *vallenato* do velho folclore colombiano e o mais assombroso é que no desenho dum amor, duma lenda ou duma figura mítica projecta todo um continente de dimensões rigorosas. Tão rigorosas e tão factuais que, num golpe de génio, um recanto anónimo de miséria se elege em altar do Apocalipse e cai do céu um velho de asas corrompidas. Cai numa capoeira de aldeia no meio dum alvoroço de galinhas – é lá que García Márquez lhe faz o trono de enviado do mundo dos Maus Prenúncios. E esse mundo é o dos conquistadores selvagens que há quatro séculos povoam a América Latina e do ouro barroco das catedrais do medo. O da cólera que só o amor consegue superar. O da solidão de milénios que um escritor, homem de solidão, tem interrogado durante toda uma vida universal. Assim o saudamos.

Numa outra ocasião, García Márquez, no *Diário de Lisboa*, à pergunta de Eugénio Alves (Alves, 08/10/1981, p. 4) diz-nos: “Conhece outros escritores ou poetas portugueses?": “Há Camões, sempre vivo. O Cardoso Pires, que é um grande amigo meu.”

Cardoso Pires sintetiza, em frases buriladas pela admiração amiga de outro escritor, o legado de García Márquez para a literatura do século XX. Um legado de contornos épicos, pois, pelas palavras do autor português, esse *corpus* literário representa “uma América apócrifa e de alma a sangrar terrivelmente”, tendo García Márquez sido capaz de aglutinar o humor e o sagrado, enquanto “percorre a maldição”. Que maldição? A maldição da tal América a “sangrar terrivelmente”, uma América sitiada por um *outro* que lhe rouba o lugar de *ser*. Esta descrição da obra de García Márquez adequa-se àquilo que *El otoño del patriarca* representa como obra literária. É usualmente chamada de “romance épico”. Mas porquê?

Crêem alguns especialistas que o romance moderno é tão antigo quanto a magna obra de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (primeiro volume publicado em 1605, e o segundo em 1615), como se tem defendido ao longo dos anos. *El otoño del patriarca*, no entanto, aproxima-se mais de um poema épico do que de um romance, como atesta Stephen A. Crist (1982) no importantíssimo artigo “Épica y soledad em *El otoño del patriarca*” (Crist, 1982: 4-5):

El otoño del patriarca es, de hecho, una épica moderna que se enmarca en la tradición de poemas tan grandes como *La Eneida*, de Virgilio. A un nivel superficial, la novela de García Márquez es similar a *La Eneida* en dos sentidos fundamentales. Primero, ambas obras enfocan un solo personaje que domina a lo largo del relato. Mientras la acción de *La Eneida* se centra alrededor de Eneas y su lucha heroica por fundar la raza romana, la figura central de *El otoño del patriarca* es el dictador durante los últimos años de su aparentemente interminable período de gobierno. En ambas obras hay muchos otros personajes, y numerosas digresiones de la acción principal del poema. Pero todos estos personajes y sucesos se relacionan directa o indirectamente con la personalidad central que domina cada obra. En segundo lugar, ambos personajes principales de estas dos obras encarnan un mito más profundo que da significado a la obra en conjunto. Se ha sugerido que el tema principal que subyace en *La Eneida* es la idea de que es amargo y costoso que un pueblo llegue a civilizarse. De la misma manera, el dictador en *El otoño del patriarca* encarna un complejo mito de soledad que usa García Márquez para sugerir su visión personal de la soledad de la existencia humana.

Neste artigo, Stephen A. Crist estabelece uma relação intertextual e intersemiótica entre as épicas clássicas (*Eneida*, *Ilíada*, *Odisseia*), a Bíblia, a obra dramática de Shakespeare (*Macbeth*, 1606), os contos de fadas de Edmund Spenser (*The Fairie Queene*, de 1590), e ainda os diários de Cristóvão Colombo (Crist, 1982: 37) a *El*

otoño del patriarca, argumentando que são por demais evidentes as influências da épica clássica e renascentista na obra do nosso *corpus*²⁰¹. Recordamos que a mescla e hibridização genológico-literária é um facto, mas *El otoño del patriarca* não é somente uma quimera de géneros literários, antes absorve e transcende a própria formatação novelística, apelando constantemente às convenções, ritmo, estruturas e poéticas lírica, épica, fabular, numa revitalização retórico-literária sobre a solidão do poder.

Não esqueçamos também o que nos diz o autor no livro-entrevista que fez com o seu amigo Apuleyo de Mendoza em 1982, definindo *El otoño del patriarca* como “um poema em prosa”, tal como sucedia nas grandes epopeias clássicas, *Eneida*, de Virgílio e *Ilíada*, atribuída a Homero (Apuleyo de Mendoza, 2005: 86):

P.A.M. – Em qual dos teus livros achas que se observa mais a tua formação poética?

G.G.M. – Talvez em *O Outono do Patriarca*.

P.A.M. – Que definiste como um poema em prosa.

G.G.M. – Que trabalhei como se fosse um poema em prosa. Deste conta que há ali versos inteiros de Rubén Darío? *O Outono do Patriarca* está cheio de piscadelas de olho aos conhecedores de Rubén Darío.

A densidade polissémica da obra do patriarca remete às várias camadas textuais que, como um palimpsesto, esculpem a épica do poder e da solidão de um ditador sobre a força e a potencialidade mítica da linguagem visual e do discurso poético, no formato de um romance enquanto versão reconstituída de uma épica clássica (Crist, 1982: 42):

[...] *El otoño del patriarca* puede ser comprendido mejor como una versión moderna de la épica clásica. Hemos visto que García Márquez usa muchas de las convenciones de la épica para construir un mito de la soledad que encuentra su expresión principal en la figura del dictador. La soledad del General forma parte de una concepción mayor de la soledad que el autor considera ser un hecho fundamental en la existencia humana.

A pesar de nuestro énfasis en las cualidades de la narración que sugieren la deuda que tiene García Márquez a la forma épica, *El otoño del patriarca* no deja de ser una novela. Este hecho mantiene implicaciones significativas para completar nuestras reflexiones. [...] En *El otoño del patriarca* García Márquez ha enfatizado la relación inherente entre los dos géneros con el uso de algunas convenciones de la épica.

²⁰¹ A influência dos diários de Cristóvão Colombo é também explorada por José Manuel Camacho Delgado, que dedica um capítulo ao estudo das representações múltiplas do navegador na obra de García Márquez (Camacho Delgado, 2016: 85-104).

Tal é mais uma prova da intertextualidade desta “narrativa de ditador”. Uma intertextualidade que dissipa as fronteiras entre géneros e congrega a linguagem épica e poética para representar o fenómeno do poder e da solidão como parte de uma mitificação, sublime e grotesca, do humano.

Perante a exímia análise de Stephen A. Crist sobre *El otoño del patriarca*, e a concepção e configuração épico-poética e novelística da obra, assumimos que esta obra é um romance épico.

Na terceira parte, a que se segue, desenvolvemos como, por fim, se pode constituir uma retórica de poder nas obras do *corpus*, na sequência do que temos analisado, e a partir dos cânones da retórica clássica, revitalizados pela análise comparatista e interdiscursiva.

III. Fábulas e epopeias, “dinossauros” e “patriarcas” – Definição de uma retórica de poder

Foi, de facto, a partir de um *problema*, uma discussão jurídica sobre propriedades, que a retórica nasceu há dois mil anos, conforme analisámos atrás. É a partir de um conflito, de uma ruptura ou de uma dúvida que a retórica se estabelece como plataforma de diálogo persuasivo, granjeando vitalidade através dos vários recursos de que dispõe (argumentos, exemplos, fábulas, metáforas).

Toda a estrutura, processo ou dinâmica discursiva com vista a um objectivo claro – seja o de convencer ou o de levar a imaginar, uma vez que cremos, como outros autores, que a confirmação da persuasão como único objectivo da retórica a restringe, como já vimos – é retórica. Assim, de cada vez que há uma colisão de valores que tornam obsoleta a ideologia adoptada, uma nova era discursiva, ou retórica, nasce, proporcionando uma renovação de valores e, consequentemente, uma renovação ideológica (Meyer, 2007: 11): “A retórica renasce sempre que as ideologias se desmoronam. Aquilo que era objecto de certeza torna-se então problemático e é submetido a discussão.”

Meyer (2007) exemplifica isso com os dois grandes períodos da retórica que conhecemos: o dealbar da democracia ateniense e o renascimento (que revisita conceitos e valores da Antiguidade – é, aliás, nesta época, que grandes autores como Homero, Virgílio e Cícero são redescobertos e trazidos a uma nova luz por humanistas e poetas como Damião de Góis, Erasmus, Petrarca, Camões). No entanto, acrescentamos outros dois grandes períodos da História que trouxeram novas dinâmicas ideológicas através de recriações retóricas: a Revolução Francesa (a divisa *Liberté, Egalité, Fraternité* veio instaurar uma nova ordem de valores e uma noção de moralidade e ética que rompia a anterior, a dos “antigos regimes”), e o surgimento dos autoritarismos, ou ditaduras, do século XX. O próprio termo “ditador” e a sua utilização moderna começou no tempo de Napoleão (Mazower, 2003: 9): “Creio que quaisquer considerações sobre a moderna utilização do termo deveriam começar com as suas conotações napoleónicas. O 18 de Brumário de 1799, que levou Napoleão ao poder, concedeu-lhe poderes sem precedentes e mostrou até que ponto a abolição da monarquia deixara

aberto o campo para a definição de autoridade executiva como uma autoridade livre de amarras.”

Quando sublinhamos a expressão que Meyer usou, o “desmoronar” das ideologias, referimo-nos às transições ideológicas que ocorreram com a ascensão dos regimes autoritários do século XX. Esta palavra – “desmoronar” – terá, nesse caso, um duplo sentido. O primeiro refere-se à reconstrução da Europa das ruínas da Guerra de 1914-1918. O ambiente socio-económico mudou radicalmente, sobretudo nos países que saíram derrotados nas negociações do armistício de 11 de Novembro de 1918, como a Alemanha. A elevada dívida externa e a alta taxa de desemprego (superior aos 40 por cento) e toda a conflitualidade social que isso causa (fome, pobreza, insalubridade) fomentaram uma vaga de descontentamento propícia ao surgimento de um sentimento de traição e abandono perante o resto da Europa, associada a um sentimento anti-semita (pré-existente desde o tempo do Kaiser Guilherme II) cada vez mais sólido. O segundo sentido desse “desmoronamento” refere-se ao desmoronamento da linguagem²⁰². Depois do horror da guerra de 1914-1918, dá-se uma transformação integral na linguagem artística, por se crer que já não haveria espaço nem cabimento para a linguagem conforme existia (Steiner, 2012: 203):

Trinta mil mortos por dia nas margens do Somme, milhões e milhões de seres humanos massacrados ou condenados a morrer de fome por razões ideológicas – eis uma realidade que nada, nem na imaginação nem nos recursos da linguagem herdada que a engendram ou organizam estava em condições de enfrentar. Daí os gritos animais e os cantos absurdos do dadaísmo em 1915. E, todavia, até mesmo este desmoronamento interior é amplamente ultrapassado pela degradação do nível do ser humano, pelo seu retorno à bestialidade na *Shoah* e no inferno de massa do Gulag. [...] Aqui não há «porquê», gabavam-se os carnicheiros. Só o silêncio pode aspirar à dignidade perdida do sentido. O silêncio dos que já não eram capazes de palavra, os chamados *Muselmänner* dos campos de concentração. A desumanização da linguagem, a sua degradação em histeria ideológica, mentira e uivos era sobretudo evidente na Alemanha

²⁰² Também Erich Auerbach acreditava que o ideal utópico proposto por Goethe para uma *Weltliteratur* se havia desmoronado: “In 1951, Auerbach wrote an autumnal, reflective essay entitled “Philology and Weltliteratur” with a somewhat pessimistic tone because he felt that with the greater specialization of knowledge and expertise after the Second World War, the dissolution of the educational and professional institutions in which he had been trained, and the emergence of “new” non-European literatures and languages, the Goethean ideal might have become invalid or untenable.” Edward Saïd in < <http://assets.press.princeton.edu/chapters/i10107.pdf>>, 02/12/2019.

nazi, tendo sido amplamente estudada. Foram-no também as retóricas assassinas do fascismo e estalinismo.

A retórica de poder que estudamos aqui é retórica *sobre* o poder, podendo eventualmente integrar um discurso de contra-poder, mas que não é obrigatório. Aliás, é comum sentir-se *empatia* pelo ditador descrito nas obras – Márcia Hoppe Navarro (1990) aborda esta questão, como veremos no subcapítulo III.4. As obras em análise descrevem e desenvolvem essa retórica em torno da figura do ditador e do contexto que o rodeia, desconstruindo o poder que os circunda por vias oblíquas, fundadas na linguagem simbólica, mítica, alegórica e imagética, e tematizando os vários elementos que sustentavam ideologicamente e *materialmente* os regimes ditatoriais: a censura, a propaganda, o discurso, entre outros.

Assumiremos que, em primeiro lugar, a Retórica do poder na narrativa é um sistema de relações que se entrecruza e justapõe no tecido discursivo, baseado na estrutura esquemática que Aristóteles e Cícero estudaram, e que Quintiliano posteriormente pormenorizou no seu *Institutio Oratoria*: há uma primeira parte de preparação da história e/ou da personagem, introduzindo a figura do ditador a partir das suas origens, normalmente imbuídas numa bruma mítica ou divinizada – a *invenção*, portanto. Para a *invenção*, far-se-á uma análise da figura centrípeta das obras: a figura e/ou arquétipo do ditador. É aqui que estudamos como foram moldadas as origens humanas dos ditadores (origens humanas e frágeis: muitas vezes são órfãos ou de famílias pobres) e como se cria, em torno destes, o universo de poder, um universo divinizado, com ramificações que se estendem às outras secções.

Segue-se a *disposição*, ou a definição de espaço e de tempo, que não passa apenas por uma definição, isto é, uma *nomeação* de um espaço e de um tempo, mas de uma criação psicológica no espaço e no tempo, ou seja, tanto as dimensões espaciais como as dimensões temporais dependem da presença, da recordação e das experiências do ditador e daqueles que o rodeiam, no caso específico de *El otoño del patriarca*. A questão do cronótopo será aqui contemplada e analisada, conforme Mikhail Bakhtin expõe na sua obra ensaística *The Dialogic Imagination* (1987). Pretende-se, em relação a este capítulo, compreender semioticamente e comparativamente os espaços e os tempos que o poder ocupa.

O terceiro cânone da retórica, *actio* ou *pronuntiatio*, normalmente associado à pronúncia do discurso, ou seja, à forma como este deve ser teatralizado ou fazer parte de uma performance pública, tendo em vista a dicção do orador, a sua linguagem corporal e ênfase, estará, para este estudo, associado à acção e performance da palavra. Tomaremos como principal aspecto a analisar a noção de discurso (no caso do dinossauro cardoseano) como espectáculo, ou, no caso do patriarca, da ausência desse mesmo discurso devido ao analfabetismo ou inabilidade do general para lidar com a palavra. A partir da análise dos discursos de cada uma das personagens, estabelecemos uma relação com o tópico da violência e da palavra, e como estes se interligam numa tessitura intertextual que engloba referências das artes visuais da época das ditaduras europeias (nomeadamente a propaganda e a monumentalidade/monumentalismo, da arquitectura), ou das ditaduras hispano-americanas. Estudar-se-á, neste capítulo, a corporização do papel do chefe nos dois casos, e como a mecânica do poder aliena as personagens da sua condição humana, no sentido em que as isola das multidões (ambos os chefes se isolam nos seus espaços delimitados), e determina a violência e a opressão como resposta primária a quem se lhes opõe.

A última secção será dedicada ao papel da *memória*, a partir do processo ou cânone retórico que lhe dá o nome (memorização do discurso), e extrapolando para aquilo que compõe a tessitura semiótica e simbólica da ditadura, ou, por outras palavras, o imaginário da ditadura. Aqui trataremos da questão da história na ficção e da memória associada às gerações que viveram a(s) ditadura(s) e que a(s) herdaram, através das teorias e estudos de Jan Assman e Marianne Hirsch.

No caso da tematização da censura, na fábula do nosso dinossauro (na edição da pré-revolução de Abril), as palavras *sugerem* mais do que aquilo que significam, exactamente por pretenderem fugir à convenção do poder. Fazem parte da retórica do poder, originalmente, porém o seu sentido diverge quando são ditas pelo mexilhão. Ou seja, o que lhes confere sentido não é só a palavra em si mesma, mas *quem a pronuncia*. Naturalmente que alguns destes aspectos se tangem com o cânone ou processo retórico anterior, ou não estaríamos a falar de uma retórica de poder com a sua consistência própria, moldada às narrativas de poder que estudamos. Ainda sobre a memória, e no encaixe daquilo que José Cardoso Pires havia escrito no posfácio à edição de 1979 da meta-fábula, procuraremos destringir o valor de uma memória em oposição à

desmemória para a qual o autor nos alerta: uma desmemória que é revogada através do imaginário que prevalece nas páginas da obra. Como se distingue desmemória de esquecimento? Como podemos falar da reposição de uma memória através do sentido simbólico destas retóricas de poder? São estas perguntas que orientam o subcapítulo III.4..

A elocução, o quinto cânone retórico, durante séculos o preferido em relação aos demais – e que, por isso, terá dado má fama à retórica, por estar injustamente associado ao ornato do discurso, como vimos no subcapítulo I.2. – está presente na tessitura discursiva, no intertexto de metáforas e metalepses, na retórica visual e na monumentalidade/monumentalismo. É a elocução a cola que une todos estes processos que enumerámos e que, aliados, moldam uma retórica de poder, fundada no subgénero das narrativas de poder e numa conceptualização literária de alguns acontecimentos históricos do século XX. É esta a retórica de poder, satírica, crítica, caústica e grotesca, uma retórica que procura transcender a história, consolidando-se como memória e como imaginário literários.

III.1. – Da invenção: relato das origens

Na estrutura canónica da Retórica, o primeiro processo retórico é o da invenção – *euresis* em grego antigo ou *inventio* em latim – que, na verdade, não tem o significado que vulgarmente se atribui à palavra “invenção”, mas antes “recriação” ou “recordação”, como veremos.

Associava Aristóteles este cânone às ideias em estado bruto, que seriam depois transpostas e trabalhadas por via retórica para um discurso eloquente e persuasivo, ou seja, formariam o conteúdo desse discurso. Foi dos primeiros cânones a integrar o corpo disciplinar da Retórica, com Quintiliano e Cícero a anuírem com o que havia sido proposto por Aristóteles: sem ideias, a palavra não existe. Subsiste, portanto, esta relação umbilical entre ideia, palavra(s) e discurso final.

Helena Beristáin, no seu *Diccionario de Retórica y Poética* (1995 [1985]), já citado, dedica cerca de três páginas a este processo, começando por explicar que à *inventio* pertence a preparação do processo discursivo (Beristáin, 1995 [1985], 266-7):

La “inventio” no pertenece pues a la creación sino a la preparación del proceso discursivo, pues consiste en localizar en los compartimientos de la memoria (“loci”) los temas, asuntos, pensamientos, nociones generales [...] la “inventio” fue reglamentada por el genio sistematizador de Aristóteles bajo el influjo de la idea platónica de que los conceptos son innatos en el hombre. La materia de la “inventio” es lo que hoy llamamos contenido [...].

Também Heinrich Lausberg (Lausberg, 2011 (6ª ed.) afirma que a *inventio* forma parte da teoria da elaboração (ou *tratactio*), na qual se integram os demais cânones, referidos ao longo desta tese. À primeira fase desta teoria pertencem a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*. Este autor explica que a *inventio* não trata da invenção de ideias mas do “[...] acto de encontrar pensamentos (res) adequados [...] à matéria [...]” (Lausberg, 2011: 91). Este processo está, naturalmente, ligado à persuasão como objectivo; e não pressupõe o acto de inventar a partir do nada, da abstracção pura, mas da recollecção de pensamentos pré-existentes (idem, ibidem: 91):

A *inventio* não é compreendida como um processo de criação (como em certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio da recordação (análoga à concepção platónica do saber): os pensamentos, aptos para o discurso, já existem, no subconsciente ou na semi-consciência do

orador, como *copia rerum*, e só precisam de ser despertados por uma hábil técnica mnemónica e mantidos, o mais possível, conscientes por meio de uma exercitação permanente.

Portanto, a *inventio* implica a capacidade de recordar as ideias e pensamentos a fim de lhes atribuir o estatuto de matéria discursiva, e depois moldá-los consoante uma estrutura específica, consoante o género (de que falaremos na *dispositio*), com um estilo de linguagem determinado (a *elocutio*). Por isso estes três aspectos se interligam intimamente quanto à primeira fase de elaboração do discurso.

A *inventio* é constituída por três elementos: “[...] (pruebas, costumbres y pasiones) que apuntan a la persuasión porque constituyen un llamado a la razón, a tener confianza en el orador y a abandonarse a la emoción vehemente.” (Beristáin, 1995 [1985], 266-7) As provas em questão são de diferentes géneros consoante o tipo de discurso, sejam as naturais (leis, contratos, testemunhos) ou artificiais, isto é, *inventadas*, conforme já vimos, sem haver documento ou motivo que as determine. Estas são chamadas também *loci (topoi)*: pensamentos evocados que abarcam determinado conteúdo consoante o teor do discurso. Ou seja, a memória de onde provêm os pensamentos é percebida como uma área constituída por diferentes secções: “[...] a memória é compreendida como uma totalidade espacial, por cujas diferentes divisões (“lugares”: *topoi, loci*) os diferentes pensamentos estão distribuídos.” (Lausberg, 2011: 91) Perante cada pergunta, cada *loci*, os pensamentos são invocados para o discurso: “quem?”, “como?”, “quando?”, “onde?”, “porquê?”, “com a ajuda de quem?”, “de que forma?”²⁰³, etc. – perguntas catalisadoras de um princípio argumentativo ou discursivo, ou um conjunto de métodos ou de recursos para situar os argumentos nos ditos *loci*, ou *lugares*.

Assim, os *loci* ou lugares são os argumentos que usam esses mesmos recursos. “Se consideró en la antigüedad que existen ‘lugares comunes’ a los três géneros del discurso oratório, y ‘lugares propios’ de cada género.” (Beristáin, 1995 [1985], 267). Além disto, os *loci* constituem categorias argumentativas, relacionadas com a retórica e

²⁰³ “As perguntas pelos pensamentos escondidos nos loci (...) foram reunidas, desde o século XII (Faral, p. 150) no hexâmetro: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?* Estes *loci* e, assim também, os pensamentos encontrados por estas perguntas, chamam-se *locus a persona, locus a re, locus a loco, locus ab instrumento, locus a causa, locus a modo, locus a tempore*.” (Lausberg, 2011: 91).

com a lógica, atidos ao género, espécie, diferença, definição, divisão e circunstância. Atentemos à *definição*: “[...] la definición es el lugar más perfecto porque agota la materia al decir todo lo que una cosa es.” (idem, ibidem), e é o melhor porque caracteriza o objecto em causa de acordo com aquilo que partilha em comum com outros (do mesmo género ou espécie) ou daquilo que o diferencia. Considera-se ainda a *descrição* como uma definição inexacta; a *divisão* como uma operação analítica e distributiva das partes de um todo no discurso; a *causa*, que dá um propósito ao objecto no que tange à eficiência, matéria, finalidade e formalidade. Beristáin, a respeito da formalidade, especifica (Beristáin, 1995 [1985]: 268): “[...] acto, principio o propiedad que junto con la materia conforma las cosas y las singulariza, como lo hace la *historicidad* respecto al ser humano [...]”.

Além destes *loci*, os comuns, há depois os lugares próprios, ou seja, particularidades de um discurso dentro de um determinado género: por exemplo, em relação ao género demonstrativo, é o elogio e a crítica que determinam certas particularidades, como a ode, louvor e elegia em relação ao elogio, e a sátira para a crítica. Para os géneros deliberativo e judicial postula-se a *quaestio* (constatação, declaração) e a argumentação propriamente dita (idem, 268-269). Daqui se formam as premissas para, segundo os preceitos da *dispositio*, se organizarem na *disposição* (estruturação, organização) de um discurso específico, o que iremos observar no próximo capítulo.

Beristáin explicita ainda mais componentes que formam parte da *inventio*, sendo que estas componentes (ideias, noções, processos e formas – os *loci*) servirão a estrutura organizacional da disposição, como o entimema, o epiquerema²⁰⁴, o sorites²⁰⁵ e o dilema²⁰⁶, que não desenvolveremos aqui (à parte o entimema, ou o exemplo, do

²⁰⁴ No epiquerema, uma ou várias premissas são reforçadas pela prova, que ampliará a expressão silogística. A prova torna-se necessária uma vez que neste raciocínio dialéctico, são reforçadas as partes duvidosas, em vez de evidenciar as mais óbvias (como o entimema, ou exemplo).

²⁰⁵ Sorites: silogismo formado por várias proposições ligadas entre si, em que o predicado da primeira proposição é o sujeito da segunda, e assim sucessivamente até à conclusão, na qual a primeira e a última se vinculam.

²⁰⁶ Dilema: articulação de duas proposições antagónicas, sendo que, tanto a escolha de uma como de outra levará à mesma conclusão. Este recurso era dos mais usados em discursos do tipo demonstrativo. O dilema retórico e o dilema lógico são distintos. O dilema retórico pretende apenas pressionar o adversário a escolher uma de duas proposições opostas, sendo que qualquer uma seria errada, coisa que beneficiaria o proponente do dilema.

qual já havíamos falado no capítulo relativo aos processos de Retórica). Não iremos deter-nos neste aspecto, pois o que é relevante é perceber como o cânone ou o processo da *inventio* pode tomar parte na configuração de uma retórica de poder aplicada às obras em análise. Assinale-se ainda que Todorov postula que o processo da invenção havia sido o primeiro facto retórico a ser menosprezado a partir do momento em que se oblitera a natureza global da retórica e se passa a reduzi-la unicamente à estilística, ou a elocução, *elocutio*. Até então, os cinco cânones eram entidades iguais no que tangia à formulação de um bom discurso (Todorov, 2018: 88):

Mas há uma mudança ainda mais importante, da antiga à nova retórica, antes e depois de Cícero, e que diz respeito à própria organização do seu domínio. Sabemos que o edifício retórico se subdivide em cinco partes – duas dizem respeito à enunciação [*memoria* e *pronuntiatio/actio*] e as outras três ao enunciado: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Na antiga perspectiva instrumental, essas cinco partes são, em princípio (apesar das notórias preferências de alguns autores), postas em igualdade: correspondem a cinco aspectos do ato linguístico, todos eles submetidos a um objectivo que lhes é exterior – o de convencer o auditor. Agora, desaparecido o objectivo exterior, é a elocução [...] que ocupa um lugar cada vez mais relevante, já que é assim que mais convenientemente se realiza o novo objectivo: falar (ou escrever) com arte, criar belos discursos.

Foi Cícero o primeiro a aplicar esta mudança, baseando-se, para isso, no étimo de cada cânone retórico (Cícero *apud* Todorov, 2018: 88): “Porque não se chamou inventor (de *inventio*), nem compositor (de *dispositio*), nem actor (de *actio*) àquele que reúne a todas, mas sim rétôr, em grego, e, em latim, eloquente – de elocução.” Daqui se conclui que a primazia dada à procura das ideias fosse anulada, em detrimento da elocução. A Retórica, outrora feita de ideias e formas, passou a ser apenas de formas (Todorov, 2018: 89): “[...] as «ideias», que antes eram um meio comparável às «palavras», assumem agora a função externa e dominadora do «fim».”

Dá-se, assim, uma dialéctica entre o cânone da retórica clássica que se prendia com a elaboração de uma ideia para um discurso de qualquer tipo, e a ideia que está na base da retórica de poder que analisamos: a génese do ditador e/ou da ditadura.

A ideia de ditador, ditadura e poder não são inventadas, mas *inventadas*, isto é, recordadas, trazidas da experiência e da memória da ditadura para se tornarem elementos integrantes de um enredo literário, uma narração que pretende *vivificar* os símbolos e imagens que constituíam o imaginário da ditadura e do poder. Quando

Lausberg enuncia que “[...] os pensamentos, aptos para o discurso, já existem [...]” (Lausberg, 2011: 91) necessitando apenas de uma “exercitação permanente” (idem, ibidem) operada pela memória e pela consciência, podemos, efectivamente, estabelecer essa conexão entre a recriação da memória e a criação literária. No entanto, clarifiquemos que “a preexistência geral dos pensamentos, que se devem encontrar, não exclui uma originalidade (*ingenium*) do orador e do artista.” (idem, ibidem, 91).

E não nos podemos olvidar do facto de a Retórica ter nascido do pensamento de Aristóteles, para quem a experiência era a fonte da verdade e do conhecimento puro, contrariamente a Platão, um idealista. Apesar de este debate não ter aqui lugar, não deixa de ser curioso que tenha sido um filósofo de jaez materialista, um sistematizador e teórico do concreto e do empírico, a fundar o cânone retórico da *inventio* não como criação e elaboração abstracta das ideias, mas como recordação de pensamentos inatos ao sujeito pensante, partindo do pensamento platónico para o subverter: “[...] la ‘inventio’ fue reglamentada por el genio sistematizador de Aristóteles bajo el influjo de la idea platónica de que los conceptos son innatos en el hombre” (Beristáin, 1995 [1985]: 266) – inatos, nunca abstractos.

Um ditador está indissociavelmente ligado ao seu regime, por isso, para este caso em concreto da invenção – *inventio* – na retórica de poder que escarpelizamos, ditadura e ditador são entidades iguais, simultaneamente causa e efeito um do outro (o ditador que provoca e perpetua a ditadura, a ditadura que forma e molda o ditador). Esta noção de sistema de poder que se dispersa e fragmenta, conforme havíamos visto no subcapítulo I.3. com Han e Arendt, concentra-se na ideia de poder único e unívoco, reservado ao chefe que, com o seu séquito de burocratas ou generais, exerce o seu poder de forma absoluta.

Desse modo, a *invenção* da ideia da ditadura e do ditador que compõe as narrativas de poder do *Dinossauro Excelentísimo* e de *El otoño del patriarca*, associa-se à noção de representação – retrato – do protagonista, ou da personagem ou personagens que consolidam os principais eixos narrativos: o tempo, o espaço, a voz, a acção, sobre os quais leremos nos seguintes capítulos. Nas duas obras em particular (Aguiar e Silva, 2018 (1987): 704): “o retrato físico e psicológico-moral da personagem é completado com a sua história genealógica [...] ou é posto em íntima conexão com certo meio sociológico”, numa “interpenetração do retrato com o meio social” (idem, ibidem).

Apesar de não se cingir a um meio social específico, uma vez que o contexto sociopolítico jamais é mencionado (idiossincrasia, aliás, que não só é comum nas narrativas de poder, como as determina enquanto subgénero: *Tirano Banderas* (1926) de Valle-Inclán também não assinala nem o território nem o período temporal onde decorre a acção), as personagens do “dinossauro” e do “general” inter-relacionam-se com o espaço e o tempo que habitam, tornando-se simultaneamente a causa e a síntese desse espaço e desse tempo.

O tempo inominado e os espaços que os circundam, seja O Reino do Mexilhão e a Câmara de Torturar Palavras para o dinossauro imperador, seja a casa presidencial (ou casa do poder, ou palácio do poder) e a rua (mercado e bairros pobres) para o general patriarca, determinam a sua representação enquanto figura de poder e, mais ainda, os efeitos do alcance do seu poder. Por outras palavras: não há retrato sem moldura, isto é, a ideia da ditadura configura-se sempre na figura de um chefe. Não poderemos abordar a ditadura, ou um regime ditatorial, sem apontar quem a chefiou.

Comecemos pelo princípio. De onde vêm os ditadores? O mistério adensa-se quanto às origens do patriarca e do imperador – a ambos é atribuída uma história de origem de natureza bíblica, sendo fulcral sublinhar aqui o intertexto religioso tanto na fábula como no romance. Senão vejamos:

Supõe-se, está vagamente escrito, que esse imperador veio realmente do nada. Que nasceu algures numa choupana, filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desabrigo. Que muito possivelmente estudou por cartilhas de aldeia; por catecismos, também. Mais: a acreditar nos compêndios das escolas, teria vindo ao mundo iluminado por Deus – e tanto assim que, ainda muito mocinho, fez ciência entre os doutores.

Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurius Um, Imperador e Mestre. Palmas.

«VIVA O MESTRE IMPERADOR!»

«VIVÓÓÓ...”

(Cardoso Pires, 1972: 11)

Esta certidumbre parecía válida inclusive para él, pues se sabía que era un hombre sin padre como los déspotas más ilustres de la historia, que el único pariente que se le conoció y tal vez el único que tuvo fue su madre de mi alma Bendición Alvarado a quien los textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico, y a quien él proclamó por decreto matriarca de la patria [...]

A aura mítica e bíblica em torno de ambos principia desde logo no relato das suas origens: o imperador, por seu lado, nasceu numa choupana, relevando um certo enquadramento humilde das origens desta personagem, e terá “vindo ao mundo iluminado por Deus” tal qual um messias anunciado. O patriarca, por sua vez, é somente filho de sua mãe Bendición Alvarado, havendo aqui um paralelismo com o Novo Testamento e as origens de Jesus Cristo. Contrapondo-se, ou associando-se, a esta faceta evangélica da origem de ambos os ditadores, ressaltam as referências politicamente negativas: “era un hombre sin padre como los déspotas más ilustres de la historia” e ainda a sequência de nomes remetentes a ditadores do século XX: “Francisco” de Francisco Franco, “Adolfo Hirto” para Adolf Hitler, “Benito Marcolino” para Benito Mussolini, e o nome “Sebastião Desejado”, tão culturalmente simbólico como representativo de um certo pensar e agir português, o sebastianismo, representando a esperança de ver o messias chegar vindo das brumas difusas de um passado longínquo. Como já aduzimos, depreende-se que a fábula seja um memorial sobre a vida política de Salazar, no entanto desconhece-se o nome do imperador, pelo que pode ser qualquer um de entre aqueles que foram os nomes dos maiores ditadores da História. Tal sugere a insignificância do sujeito individual diante do sujeito político, visto não possuir relevância alguma a identidade real do ditador, o que revela a perda de humanidade e o distanciamento que foi sendo operado ao longo dos tempos. Não se sabe o nome porque não é humano, é um imperador, ente superior, e daí as “Palmas.” no final da frase.

Maria Lúcia Lepecki também o aponta (Lepecki, 2003: 141-142):

Uma enumeração de nomes próprios (exactos ou modificados) onde o desrespeito da cronologia coadjuva o irónico, retoma a Alemanha nazi (“Adolfo Hirto”), a Itália de “Benito Bendito”, não se esquecendo a Cuba de Fulgêncio Batista. Recua a História portuguesa à longínqua figura de Augusto, a quem couberam os títulos de Imperator (será o Dinossauro chamado “Imperador”), Pater Patriae, Princeps... Com Dom Sebastião se instila, discreta, a gota messiânica, a ser retomada no final da fábula, quando Salazar e o Desejado se fundem – mas só depois de o primeiro ter sido posto, reiterada e obsessivamente, como reversão paródica de Cristo.

Esta “reversão paródica” designada por Maria Lúcia Lepecki é também explorada na caracterização do patriarca – aliás, o líder de *El otoño del patriarca* é visto como novo deus, possuindo os dons divinos que o tornam legítimo chefe daquele “reino de pesadumbre”. Já González Echevarría aponta essa linha de análise (González Echevarría, 2001: 127):

[...] como en *Cien años de soledad*, la Biblia no está muy lejos de la superficie del texto. Pero más a propósito, el dictador, con su “sagrada familia”, su providencial llegada para “salvar” la república (desde orígenes totalmente oscuros – no tiene padre, pero por razones más mundanas que Cristo –) y su “resurrección” al principio mismo del libro hacen de él una figura ridícula de Cristo. Esta resurrección se hace posible, desde luego, por la existencia de un doble perfecto que es asesinado [...].

Também o patriarca não tem nome, e poder-se-ia pensar que pelo mesmo motivo do Imperador – como ser superior. Vai-se contando a sua história, mas nunca se sabe o seu nome, é apenas “el que manda”. Destaca-se o “[...] homem do poder em detrimento da identidade individual – é a mecânica da sua posição de líder que é demarcada, mais do que a sua história individual [...]” (Barata, 2012: 50-51). Igualmente ao nascimento do patriarca é associado o messianismo – conforme Maria recebera do Arcanjo Gabriel a mensagem de que daria à luz o filho de Deus, também Bendición Alvarado recebeu num sonho as chaves do destino messiânico do seu filho, futuro patriarca.

O anonimato de ambos os ditadores destaca a mecânica da sua posição de chefia em detrimento de uma identidade humana: são figuras de poder, e isso oculta-lhes a fisionomia de um rosto e as sílabas de um nome, atributos humanos. O imperador-dinossauro e o general patriarca são teriomorfizados no decurso da narrativa, distorcidos numa representação grotesca, que evoca episódios bíblicos, históricos e mítico-simbólicos para constituir essa biografia do poder. Uma biografia, atente-se, que não é o percurso de uma vida humana, mas do inumano ou da distorção do humano feita pelo poder.

Saliente-se a importância da mensagem passada de geração em geração, esteja ela “vagamente escrita” ou presente nos “compêndios das escolas”, ou ainda transmitida nos textos escolares ou as “descripciones de sus historiadores le quedaban grandes, pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de

tamanho descomunal” (García Márquez, 1978 [1975]: 50) – sobressai o facto de constituir parte da História estudada e aprendida nas escolas a origem dos detentores do poder absoluto. E, por estar registada, por estar escrita, tal torna-se autoritário por si só: assim rezam os livros da História, assim será verdade. O reino para eles existe e para eles foi feito – e a servidão de todos aqueles que fazem parte, ou do “reino de pesadumbre” do patriarca, ou do Reino do Mexilhão do imperador, é encorajada e ensinada. Tal relembra-nos a política de difusão, educação e ensinamento prático que foi exercida durante a repressão nazi na Alemanha, na Itália fascista de Mussolini ou em Portugal: os grupos de crianças e jovens que eram incentivados a glorificar o chefe do país e eram, desde muito jovens, sujeitos a uma formatação mental e cultural exigente para que lhes fosse incutida obediência e uma total submissão moral e intelectual aos valores instituídos pela ideologia fascista. Não só nas escolas tal era prescrito, como nas organizações juvenis: a *Hitlerjugend* na Alemanha, a *Opera Nazionale Balilla* em Itália, as *Organizaciones Juveniles* em Espanha e a Mocidade Portuguesa em Portugal.

O culto do chefe, ou culto da personalidade, tratava da gestão de imagem e propaganda do ditador, feita por ele próprio, ou por uma equipa que com ele trabalhasse. Enquanto Mussolini, Hitler ou Estaline utilizavam toda a caterva de cartazes, publicidade, arte gráfica, entrevistas, programas de televisão, aparições públicas ou ocasiões festivas, em Portugal, Salazar era conhecido por fazer o culto da personalidade sem fazer o culto da personalidade²⁰⁷ (Pimentel, 2012):

Ao contrário de Mussolini e depois de Hitler, Salazar caracteriza-se por um culto da personalidade sem culto da personalidade, poder-se-ia dizer assim. Tem sempre a noção que a questão da propaganda e da censura estão umbilicalmente ligadas e que são fundamentais para fazer uma nova mentalidade. Ele, aliás, diz, a dada altura “já fizemos a revolução legal, agora falta a revolução mental”, e portanto, a partir daí, ele sabe que é fundamental aparecer, dar a sua imagem de pessoa que está eternamente ao serviço da pátria e da nação e sobretudo, saneando as tais Finanças [...]. Justamente, [é] a ligação da propaganda ao serviço do novo regime ditatorial, e que vai buscar à História os valores nacionalistas [e] a sua matriz, e, ao mesmo tempo, faz o culto do chefe. A palavra ‘chefe’ curiosamente, naquele período, era muito utilizada: Salazar é o chefe. Não é por acaso que no discurso ele fala em ‘chefes’, ou seja, a formação de uma nova elite, de um novo escol [...] é essa formação que está a ser erigida durante todo esse período. O que nos já temos aí é a base: criação

²⁰⁷ Como também já observámos com José Gil no subcapítulo I.3.

de opinião pública, criação do culto do chefe, embora com uma aparência de que o chefe não tem culto [...] também com o mito de D. Sebastião, do eterno retorno de alguém que nos vem salvar a vida [...].

A propósito da palavra “chefe” a que Pimentel aduz, a seguinte citação, retirada do Diário da Sessão nº. 191, em 27/04/1938, na Assembleia Nacional, é do Presidente da Assembleia José Alberto dos Reis, que elogia Salazar enquanto Ministro das Finanças, por ocasião do décimo aniversário da sua permanência no governo:

Salazar foi sempre o mestre e, ainda agora, Salazar, se é o nosso Chefe, é também, é acima de tudo, o nosso Mestre. Repito uma afirmação dum dos mais devotados e ilustres servidores do Estado Novo, mas repito-a porque ela dá, na verdade, a ideia perfeita da razão de ser da nossa admiração sentida e profunda por Salazar. Repito-a porque ela traduz toda a nossa veneração por Salazar. Salazar é Chefe incontestado, é Chefe sem par, porque não tem par entre nós, porque está, por tudo, acima, muito acima, de todos nós, porque, enfim, é o nosso Mestre.²⁰⁸

Esta idealização do chefe enquanto salvador da pátria aponta a um ideário que transcende o indivíduo almejando o bem maior, o bem colectivo, relacionado com a retórica da invisibilidade sobre a qual José Gil disserta (no capítulo I.3.): é muito comum, por exemplo, em cartazes propagandísticos, o dirigente da nação surgir em primeiro plano, e/ou maior em comparação com outras personagens humanas, direccionando o olhar normalmente para a esquerda, sugerindo a miragem do futuro, de um objectivo concreto que tem de ser alcançado a bem da nação. Geralmente, o rosto do chefe nesses cartazes está disposto no centro da imagem, ou com grafismo que a destaque particularmente, transmitindo a ideia de equilíbrio, estabilidade e força, numa postura que não vacila perante as vicissitudes do mundo. Daí que a estátua de bronze do imperador-dinossauro que “Olhava para longe, erecto como um promontório” (Cardoso Pires, 1972: 36) se alie à imagem propagandística difundida no tempo das ditaduras. E aponta a uma dimensão visual muito forte, presente nos pósteres de propaganda utilizados durante as ditaduras de Mussolini, de Hitler e de Estaline, trazendo para a fábula a estátua de bronze, uma estátua que representa o poder inacessível, a

²⁰⁸ In <<http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/01/04/191/1938-04-27?sft=true#p797>>, 27/08/2019.

omnipresença, a indefectibilidade e o monumentalismo do regime de Salazar. É a estátua, além da palavra, que representa materialmente toda a retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo*.

Há duas formas de atrair as massas ao culto da personalidade, ou culto do chefe, do ideário fascista. A primeira passa pela aproximação e identificação do chefe com o povo, procurando uma ligação íntima entre quem governa e quem é governado – desta aproximação e familiaridade se decalca a importância do papel do chefe como pai de todos, qual chefe de família do seu país. Não é incomum surgirem referências imagéticas à ternura paternal de que o chefe é detentor em pósteres diversos e foto-reportagens: está rodeado de crianças, num ambiente de festa ou numa celebração oficial, seja abeirando-se de mães com os seus filhos ao colo, seja a recepção que faz às marchas infantis ou juvenis. A segunda forma, parecendo alheia à primeira, é na verdade sua complementar: à aproximação da figura do chefe vem associar-se igualmente a distância da sua posição como estadista. À ideia de chefe relaciona-se a condução do destino de um país, valor mais sublime do que qualquer outro e que origina um distanciamento, visível nas fotografias e cartazes propagandísticos nos quais o rosto do chefe se ergue, desde o centro da imagem, olhando o horizonte, como quem antevê o futuro sem medo nem pejo, como já referimos. O chefe não olha para o chão nem para os demais elementos do cartaz, contudo, dita a direcção do futuro, do caminho a seguir, do ideal a adoptar como filosofia visual e simbólica que infunde um sentimento de firmeza e força. É esta última forma de ver o chefe que é explorada em *Dinossauro Excelentíssimo*. Do cartaz e da propaganda para a meta-fábula, é aplicada a mesma postura ao ditador, nas duas edições (pré e pós-25 de Abril): “O Imperador verde parecia que nem se dignava olhá-lo, de tal modo era distante, tão de bronze.” (Cardoso Pires, 1972: 38) O imperador é um chefe longínquo encerrado no seu labor mecânico de torturar palavras, seriíssimo e excelentíssimo (Cardoso Pires, 1972: 37):

Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto – os pares do Reino e um ou outro notável em visita – ficavam na sala ao lado onde reunia o conselho dos excelentíssimos, e esperavam pelo Imperador. Em boa verdade ele já lá estava há muito, presente para a eternidade. Ao fundo, e à cabeceira da mesa. De pé. Numa estátua em tamanho natural. [...]

Alguns visitantes tocavam-lhe em profundo recolhimento, e compreende-se: tinham à frente deles o Chefe! na expressão mais pesada e solene; o irmão-

irmão, o gémeo; o que ficaria para os séculos como um vasto eco de panteão à meia luz.

Destaque-se, neste último trecho citado, a noção temporal liada ao Chefe: “[...] já lá estava há muito, **presente para** a eternidade”, na qual a noção de eternidade é paradoxalmente agregada a ideia de tempo presente, anulando a fronteira entre tempo espiritual (eternidade) e tempo material. A preposição “para” denuncia a ideia de futuro: “presente para a eternidade”, sendo que a expressão “presente” deveria associar-se a preposição “em”. Se fosse “em”, “presente na eternidade”, intuir-se-ia que a eternidade está a ser vivida no tempo do imperador-dinossauro, e não é isso que se pretende transmitir. O imperador-dinossauro já se encontrava na sala do conselho há muito tempo, e continuaria lá, para o tempo que viesse. A eternidade aqui é mais do que uma dimensão temporal, pois aponta à espiritualidade do poder do Imperador.

Ainda em relação aos primeiros tempos de vida dos ditadores nas obras, ressalte-se o facto de se mencionar recorrentemente que o patriarca não sabe ler nem escrever, como se o ofício de mandar e os vícios do poder não precisassem de ser exercidos por quem é alfabetizado, tal era a limitação política que o patriarca praticava. Explicando melhor: o analfabetismo, associado à falta de horizontes e de perspicácia intelectual, caracterizaria a ignorância técnica do patriarca sobre as coisas terrenas ao mesmo tempo que sublinharia o seu lado divino: se o patriarca já possuía o dom da ubiquidade, de governar os astros, e de falar todos os idiomas e até com os animais, para que precisaria ele de saber ler e escrever? (García Márquez, 1978 [1975]: 93):

[...] y no se comportaba de esa manera por cálculo político ni por necesidad de amor como sucedió en otros tiempos sino porque ése era su modo de ser natural cuando el poder no era todavía el légamo sin orillas de la plenitud del otoño sino un torrente de fiebre que veíamos brotar ante nuestros ojos de sus manantiales primarios, de modo que bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, y había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusieran en tierra de sequía, [...]

Isto também é evidente para a sua mãe Bendición Alvarado, que se arrepende de não ter levado o filho à escola, tivesse ela sabido que iria governar por tanto tempo – o desajuste entre realidades é notório. Este analfabetismo também se opõe à ideia de ditador letrado presente em *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, e no *Yo*,

el Supremo (1974), de Augusto Roa Bastos, cuja (alta) cultura afia as lâminas do poder, aspectos já analisados por Navarro (1990) e González Echevarría (2003); e opõe-se também ao dinossauro. Ao poder é associado o domínio da palavra – coisa que é prefigurada pelo dinossauro, mas que, no caso do patriarca, é revertida para o tal desajuste. Se o patriarca é analfabeto, também não terá capacidade para ser um chefe absoluto porque não detém o poder absoluto sobre a palavra. E o seu poder, por este e por outros motivos, dispersa-se (García Márquez, 1978 [1975]: 52): “Cuando Bendición Alvarado vio a su hijo [...] no pudo reprimir el impulso de su orgullo materno y exclamó en voz alta ante el cuerpo diplomático en pleno que si yo hubiera sabido que mi hijo iba a ser presidente de la república lo hubiera mandado a la escuela, señor [...]”.

De facto, a missão do seu duplo Patricio Aragonés passa por representá-lo em reuniões e recepção de visitas de figuras de Estado, e a fim de se encaixar perfeitamente na representação do modelo do ditador patriarca, teve de desaprender a escrever (García Márquez, 1978 [1975]: 28). No entanto, tal demonstra também a falha que representa a solidez do poder do patriarca, como já ilustrámos: apesar de, a início, julgar que o seu poder se intensifica pelo papel do duplo (Navarro, 1990: 71), a réplica da réplica, a cópia da cópia do general patriarca opera uma dispersão do seu poder. A fonte de onde originam todas as cópias perde valor, e torna-se, também ela, representação de si própria. A desintegração do poder começa no próprio ditador, que, ao querer intensificar e amplificar o seu poder por meio do duplo e do sócia, participa na sua dispersão e fragmentação.

Noutro extremo é caracterizado o Imperador – não só sabe ler e escrever como desde a mais tenra idade colecciona palavras difíceis, o que lhe será útil para o seu futuro de governante do Reino, já que a palavra se reveste de uma importância ideológica transformadora (Cardoso Pires, 1972: 15):

Anos mais tarde, acrescentou: por tudo e em especial pelo vício de coleccionar palavras difíceis que ultimamente se notava na criancinha. [...]
Daí, como as leis e os decretos se fazem de palavras, o prior não tinha a menor dúvida de que estava ali um futuro juiz todo dado ao recolhimento e às frases de alçapão. [...] Virando-se para a madrinha disse: As leis justas são o apostolado mais difícil aos olhos de Deus; fique-se com esta. Virando-se para o regedor,

lembrou-lhe que as leis estão acima de tudo: É com leis que se chamam homens à tropa e é com leis que se nomeiam generais; tenho dito.²⁰⁹

Tanto nesta edição, como na edição pós-25 de Abril, ao imperador é atribuído o dom da palavra, o “estudo e meditação” que o tornaria um “orador” de altos voos, na (Cardoso Pires, 1979: 62): “Força do verbo, dom divino – e depois? Com palavras é que se fazem os decretos [...]”. A palavra, na meta-fábula cardoseana, granjeia protagonismo como eixo temático: é da palavra que nasce o imperador-dinossauro, do seu dom para a “frase de alçapão” – o que nos remete para a análise que José Gil (1995) fez sobre os discursos de Salazar. A “retórica da invisibilidade” ganha um duplo sentido: além de designar e explicar o “culto do chefe sem culto”, também ilustra o tipo de ferramentas que foram utilizadas para fazer valer a ideologia salazarista: alterar o rumo das palavras, alterar o “como se diz” para o “como se pode dizer”. E fazê-lo insidiosamente, de forma dissimulada e gentil, sem acesas celeumas como as que outros ditadores europeus levantavam (à explosão retórica de Hitler e Mussolini contrapõe-se a segura verbal de Salazar), o que implica uma alteração daquilo que é nomeado, e do pensamento que estrutura esta mudança (como bem vimos na *Novilíngua* em 1984 (1948), de George Orwell). Mudar a forma de pensar através das palavras – é essa a forma oblíqua como se molda o poder do imperador-dinossauro.

Além disto, ambos os mandatos se iniciaram, no caso do Dinossauro, por força do destino: “De modo que foi chamado para imperador.” (Cardoso Pires, 1972: 24), e no caso do patriarca, pela vontade de terceiros que assim limpavam as mãos do incómodo que era tomarem o poder (García Márquez, 1978 [1975]: 30):

²⁰⁹ Na edição actual (Cardoso Pires, 1979: 62): “Depois, também eles tinham a sua bíblia, acrescentava, o seu Código-Codex-Abrenuntio onde mergulhavam a todo o instante para acertarem o relógio do castigo, razão por que estavam sempre tão estudiosos e meditamundos.

Ora, estudo e meditação era o que o padre encontrava mais à vista na maneira de ser da criança, não falando já (como revelou anos depois) no vício de aprender palavras raras que ultimamente lhe tinha notado. Um orador, era o que se estava ali a gerar.

Os presentes engoliram em seco:

«PALAVRAS?»

Palavras, repetiu o padre. Força do verbo, dom divino – e depois? Com palavras é que se fazem os decretos e se alguém na tenra infância se mostrava tão interessado nelas, o prior não podia ter dúvidas de que se tratava dum futuro juiz todo dado ao recolhimento e à frase de alçapão.”

[...] todo el mundo dice que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los gringos con el par de cojones de su acorazado, que yo lo vi cucaracheando de aquí para allá y de allá para acá sin saber por dónde empezar a mandar de miedo cuando los gringos le gritaron que ahí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros [...]

O poder em *El otoño del patriarca* existe por si mesmo, inerte e passivo, e dele não emana nenhuma deliberação legislativa que não diga unicamente respeito aos desejos e vontades do patriarca: canoniza a sua mãe Bendición Alvarado por serviços prestados à pátria, condecora os amigos quando lhe apetece, da mesma forma que, se suspeita de traição, os manda matar e servir numa terrina ao jantar aos seus comensais, persegue os seus amores inconstantes esquecendo-se deles pouco tempo depois, primeiro com Manuela Sánchez, depois com Letizia Nazareno, que o ensinara a ler e da qual tivera o seu único filho legítimo. É com José Ignacio Saenz de la Barra, um mercenário por encomenda, que conhece verdadeiramente os horrores do poder devido às ordens temerárias de desterros e assassinatos em massa – no fundo, o leitor apercebe-se que o patriarca apenas é detentor do poder, mas sobre nada governa. Tal demarca a ironia de todo o seu papel no romance – não é o governo, é o poder, dizem-lhe. Mas apenas se entretém nos dias enquanto levam o mar em tranches numeradas, a hipérbole maior da obra, concretizando, simbolicamente (Navarro, 1990: 28) “a espoliação a que foram submetidos os povos latino-americanos durante séculos.”

Destarte, o culto do chefe é representado de duas formas: pela forma oblíqua e dissimulada das palavras, e pela réplica das representações do chefe. Desta *invenção* para uma retórica de poder, compreendemos que a figura do chefe é central para as narrativas se reposicionarem como representações satíricas e desintegrações do signo do poder.

III.2. – Da disposição: O tempo e o espaço como elementos retóricos

Já havíamos observado, no início do capítulo anterior, que a *dispositio* diz respeito à organização das ideias previamente elaboradas pela *inventio*. Ainda dentro da “Primeira fase de elaboração” do discurso, à qual pertence a *invenção*, tem lugar a *dispositio* (disposição ou composição), relacionada com a estrutura do discurso e sua planificação consoante as variadas partes por que é composto, conforme o saber clássico da retórica – o exórdio e proémio, na parte inicial; a proposição ou narração, e argumentação, na parte central; e na parte final, a peroração ou conclusão.

Há duas noções de tempo a ter em consideração em relação às obras que são objecto desta investigação: o tempo como elemento retórico é entendido não apenas como um dos eixos orientadores da narrativa (o tempo narrativo, a *diegese*), mas também como tempo dialógico, ou tempo da escrita (Infante do Carmo: 2008).

As dimensões do tempo narrativo em *El otoño del patriarca* e *Dinossauro Excelentíssimo* são perceptíveis a partir do *incipit* das obras, como já abordámos nos capítulos II.2.1 e II.2.2.. Mais do que um eixo estrutural narrativo, o tempo apresenta-se nas duas obras como um organismo dinâmico, que influencia e molda as personagens principais, sem ser somente artifício de disposição narrativa. São escassas as referências ao tempo, porém pontuais, servindo apenas para dotar a história de alguma linearidade: afinal, ambas as obras são detentoras de uma veia biográfica, *representativa*. Contudo, estas “biografias” reduzem-se à sua mínima dimensão – não há certeza sobre quando aconteceu a história, mas não é isso o mais relevante. É a vida do “biografado” o fio-de-prumo a partir do qual se regem todos os outros episódios da narrativa. Assim, abrindo *Dinossauro Excelentíssimo* (edição de 1972) lemos (Cardoso Pires, 1972: 9):

«Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis» – disse o contador de histórias à sua filha Ritinha.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a paralisia da mentira. Ainda lá está, dizem. E não é homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso mundo nem daquele para

onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império.

O tempo enquanto âmbito vago e por delimitar atravessa toda a obra. À semelhança também do texto bíblico, o tempo não é uma unidade referencial concreta, uma vez que tal retiraria a força simbólica do texto. Como meta-fábula de intertexto evangélico, o tempo ressurge como elemento de composição mítica e simbólica, e não histórica. Não interessa saber e decorar a datação dos acontecimentos, mas compreender o seu alcance. Este alcance é medido por um paradoxo temporal: “não há muito tempo existiu” é a primeira referência associada ao imperador, em complementaridade com “Ainda lá está, dizem”, o que revela a atemporalidade da personagem do imperador, uma atemporalidade espacial, uma vez que são os verbos **existir** e **estar** que asseveram a existência e permanência do imperador. Não obstante tratar-se de uma existência anulada ou fingida (“o roubo da morte” do imperador), a memória do imperador persiste através de um cheiro: “Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império”. A história pressupõe uma datação, mas a memória não, e o *Dinossauro Excelentíssimo*, além de uma “fábula de poder”, é também o relato de uma memória, ou da impressão e permanência de uma memória (Sarlo, 2005: 10):

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). [...] Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado. Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo.

Explicando melhor: a memória não pressuporia datação pois é considerada enquanto impressão ou registo emocional ou “impulso do presente” (Sarlo, 2005:12), e não um facto, um registo histórico. Assim, a leitura da meta-fábula implica a convivência, na óptica do leitor, “em pano de fundo de recepção, os temas da memória, do conhecimento e da palavra” (Lepecki, 2008: 141). Mais do que uma contextualização histórica que é pedida ao leitor, há um convite a entrar na polifonia da obra, compreendendo as inúmeras sugestões e alvitreos postos pelo narrador – a sua paródia

dos nomes de conhecidos ditadores logo no início é um exemplo²¹⁰, assim como a paródia a *Os Lusíadas* de Luís de Camões: “Pasmai, oh armas e varões endurecidos [...]” (Cardoso Pires, 1972: 39), percebendo-se, desse modo, a densa e diversa rede intertextual de que se compõe.

Em *El otoño del patriarca*, a acção descrita no *incipit* acontece num fim-de-semana, terminando na segunda-feira (García Márquez, 1978 [1975]: 5):

Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza.

Tal descrição temporal poderia parecer específica, dada a denominação concreta de dias em que sucedem os acontecimentos, mas é, na verdade, uma noção temporal vaga, que transcende os limites dos dias do calendário – poderiam ser dias que pertencessem a qualquer ano, a qualquer ciclo, e por isso poderiam ter acontecido há mais ou há menos tempo. Por outro lado, o tempo é mencionado também como realidade simbólica que se manteve inalterável dentro do palácio: “[...] el tiempo estancado en el interior”, o que ilustra a convivência dos vários eixos ou dimensões temporais que veremos ao longo da obra. Observamos dois aspectos: a linearidade narrativa do tempo – os dias e épocas em que se sucedem os eventos; e a noção orgânica do tempo, trabalhada simbolicamente como entidade de estagnação na história biografada do patriarca, uma estagnação referida como “letargo de siglos” que possui um odor próprio: “tibia y tierna brisa de muerto grande y podrida grandeza”, criando uma sinestesia comparável à referida na obra cardoseana: “[...] embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império.” (Cardoso Pires, 1972: 9)

Nestas duas obras o poder não tem limites temporais nem um âmbito temporal próprio e definido, pois é onnipresente, e a única dinâmica que se lhe pode apontar é

²¹⁰ “Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinosaurius Um, Imperador e Mestre. Palmas.” (Cardoso Pires, 1972: 11)

nula, a da estagnação (uma *não-dinâmica*, portanto). Esta lacuna de tempo e movimento representa o poder como algo podre, não inteiramente morto, mas já não-vivo, a ponto de criar a sinestesia do cheiro a cadáver nas duas obras.

No caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, o *incipit* funciona como nota introdutória a uma meta-fábula que relata a história de um dinossauro que se fez “doutor entre os doutores”, remetendo a mesma a uma representação textual satírica e grotesca de António de Oliveira Salazar. No caso de *El otoño del patriarca*, é o *incipit* que introduz o contraste entre os dois tempos (as duas dinâmicas), que se manterão em conflito: há um movimento de invasão que é relatado para dentro de um espaço onde o tempo se encontra estagnado. É a vida enquanto movimento que se opõe à estagnação do tempo: a vida é o tempo a fluir.

O tempo, ao exceder a mera referencialidade para se tornar uma dimensão narrativa dinâmica, cruza-se, por isso mesmo, com o espaço. Tal remete ao conceito do cronótopo de Mikhail Bakhtin: o tempo e o espaço cruzam-se e formam assim a base do dialogismo literário. “Cronótopo” vem das palavras gregas *cronos* para *tempo*, e *topos*, para *lugar*, ou *espaço*, o que reflecte a indissociabilidade dos dois elementos para a configuração do texto literário (Fernandes, 2009, s/p.):

Composto pelas palavras gregas *cronos*: tempo e *topos*: lugar, por ele se enfatiza a indissociabilidade destes dois elementos tal como se manifesta nas representações literárias. É neste sentido geral que o conceito aparece em M. M. Bakhtin, num estudo monográfico de 1937-38 (com conclusão acrescentada em 1973), intitulado “Forms of time and of the chronotope in the novel”. O subtítulo, “Notes toward a Historical Poetics” sugere a importância que o autor atribui ao papel do cronótopo como operador da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos. O cronótopo está, pois, na base do diálogo entre a literatura e a história.

Em *El otoño el patriarca*, na base desse diálogo entre literatura e história encontra-se o cronótopo da casa. A casa torna-se, portanto, o *topos* privilegiado do início do *cronos* narrativo, seja no espaço de uma acção ou ritual a decorrer, seja na descrição dos acontecimentos que rodeiam o patriarca (os assassinatos, o desaparecimento dos meninos da lotaria, as celebrações do centenário, etc.). Aliás, mais do que inaugurar o tempo narrativo, a casa *torna-se* esse tempo primeiro, ou o espaço primeiro que concretiza um tempo determinado, um momento concreto: a descoberta, ou a entrada na casa do poder.

Um cronótopo é, assim, um ponto de cruzamento e intersecção das sequências temporais e de espaço, como se os nós narrativos se atassem e desatassem nesse ponto²¹¹. Bakhtin denomina o cronótopo de uma “categoria constitutiva formal” pois define e constitui toda a estrutura formal e interna (personagens, enredo, desenlace, *pathos*) da narrativa. No caso que estudamos, mais do que constituir toda a estrutura formal e interna, participa na modulação de uma retórica de poder, dinamizando os variados eixos de tempos e espaços que concretizam um tipo de discurso satírico que constitui a representação distorcida do poder. Não são apenas elementos retóricos, como parte de um pano de fundo que define o “onde” e o “quando” dos princípios narrativos que subjazem no enredo, como outrora se estudavam, mas eixos essenciais de determinação e constituição desta retórica do poder – uma retórica que influirá numa poética da memória, justamente porque mistura, no imaginário e memória das ditaduras, as camadas discursivas, históricas e mítico-simbólicas. Sem esta constituição sólida do tempo e do espaço como estruturas dinâmicas que participam nos discursos múltiplos de poder que atravessam as narrativas, não poderemos falar de uma retórica de poder.

Gaston Bachelard, na sua *Poétique de l'espace* (1978 [1957]), declara que a casa é um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade – é a partir da casa que construímos a realidade. Mais do que um corpo de imagens, a casa é um caleidoscópio de histórias, de espelhos, de vozes – nela se reagrupam os elos entre as personagens e as suas relações intrínsecas, nela se concretiza o núcleo da acção, e distingui-las seria descortinar a alma da narrativa. A casa é um microcosmos do mundo exterior, representando em cada divisão (o quarto de dormir e a sala de reuniões em *El otoño del patriarca*) as projecções imagéticas, oníricas ou reflexivas das personagens. No caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, apenas a Câmara de Torturar Palavras poderia ser apontada como um cronótopo – um gabinete burocratizado para o terror, que representa, espacial e temporalmente, o sistema e a vivência da repressão vivida num contexto ditatorial. Quando o imperador-dinossauro “prescinde” dos homens e se volta

²¹¹ Mikhail Bakhtin disserta sobre uma série de cronótopos (estrada, castelo, cidade da província, o alpendre, entre outros), argumentando que “does it achieve its full significance as the place where the major spatial and temporal sequences of the novel intersect.” (Bakhtin, 1987: 246).

para os astros, configura, destarte, uma distanciação ainda mais extrema em relação ao humano no sentido de se aproximar do poder absoluto, através do diálogo intergaláctico. A Câmara de Torturar Palavras obtém, assim, um estatuto de espaço e tempo inumanos, extra-estelares, a partir da qual o imperador-dinossauro se concentra nas sílabas do seu poder, cercado pela solidão e silêncio que os astros lhe devolvem. Inicialmente um espaço-tempo que potenciaria o seu poder sobre as palavras e o Reino dos Mexilhões, a Câmara de Torturar Palavras acaba por isolá-lo gradualmente, tal como a casa do poder em relação ao patriarca. Começam por ser casas ou pontos que intersectam o tempo e o espaço, para se tornarem *não-lugares* onde o seu poder se esvai e dispersa – onde, em última análise, deixa de haver tempo e espaço. Ou seja, os cronótopos das duas obras esgotam-se, esvaziam-se da sua função após uma sobrecarga espaço-temporal.

A casa presidencial do patriarca é o significado e o significante de toda a obra – o espaço e o tempo são atados num nó narrativo dependente de toda a essência narrativa. É na casa presidencial que o patriarca assiste à decadência do seu próprio reino, que participa nos jogos de dominó até à morte de Patricio Aragonés, que assassina e oferece de manjar aos seus ministros Rodrigo Aguilar, que revisita os retratos infiéis da mãe, que se enamora da ausência de Manuela Sánchez, que se liga matrimonialmente à autoritária maternidade de Leticia Nazareno, que encarrega José Ignacio Sáenz de la Barra de organizar o país por ele, e é nesta mesma casa que morre, definitivamente, levando consigo “el incontable tiempo de la eternidad”.

Além disso, é a casa o reduto final onde o patriarca se pode afirmar, pois de toda a autoridade que lhe foi retirada, apenas os rituais nocturnos de adormecer a casa permaneceram como seus. Tal cria uma associação com as palavras de Gaston Bachelard (Bachelard, 1978 [1957]: 33) : “[...] Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n’oublie pas à la maison inouïable.”

Como já afirmámos, o tempo em *El otoño del patriarca*, mais do que ser circular, é reversível (move-se para trás e para diante, futuro e passado mesclam-se e separam-se na mesma frase). Márcia Hoppe Navarro fala mesmo na imobilidade do tempo (Navarro, 1990: 134):

A estrutura formal do romance de ditador de García Márquez sugere, então, também, a ideia de tempo imóvel. O fluir contínuo da narrativa, que

praticamente omite toda a pontuação gramatical, faz com que o tempo pareça estático. Conseqüentemente, o tempo no romance parece ser a-histórico, mítico [...].

Apesar da relevância do comentário de Hoppe Navarro, consideramos o tempo dinâmico, e não imóvel, exactamente porque se posiciona em diferentes tempos históricos, míticos, e produz uma miríade de perspectivas temporais a partir do mesmo ponto referencial, espaço-temporal, da casa.

Ou seja, há vários planos temporais sobrepostos, ou eixos, que se atam e desatam a partir de pontos referenciais comuns, (que funcionariam como "forças gravitacionais", pois vão orientando a narrativa até à sua conclusão), que são os cronótopos (pois, como temos visto, além do tempo, transfiguram o espaço).

O cronótopo da casa do poder ou casa presidencial funciona como força centrípeta e centrífuga das acções do ditador e da pátria que comanda. Um acontecimento marcante é a sua morte, narrada uma e outra vez, repetida, sempre com uma minúcia que a distingue apenas ligeiramente para não a reconhecermos como sendo a anterior. Esta noção do tempo que se atravessa e coincide entre si, e que leva para o passado lembranças de um tempo futuro (como na primeira parte, ou primeiro capítulo da obra, em que se lembram de Bendición Alvarado – mãe do ditador – ter sido canonizada, quando só o seria na quarta parte), lembra a teoria geral da relatividade, de Albert Einstein (1879-1955), que inspirou depois o debate sobre a questão do tempo, mais tarde, em associação com a Física Quântica e outros estudos teóricos, a teoria M ou a soma das “teorias das cordas” (a chamada “teoria de tudo”), as teorias que actualmente agitam o meio da Física Teórica²¹².

²¹² Não possuímos, naturalmente, nem habilitação nem espaço para explicar minimamente estas teorias. Muito sucintamente, a teoria M congrega cinco teorias das cordas, assim denominadas porque entendem que a expansão do universo se explica como cordas que se tangem. Estas cinco teorias das cordas apontavam distintas direcções (supersimetria, supergravidade, matéria negra, e outras mais) para explicar a origem e constituição do universo até que, numa conferência sobre Física na Universidade do Sul da Califórnia, em 1995, o físico Edward Witten afirma que, na verdade, as diferentes teorias são faces de uma única – a teoria M, com onze dimensões (o ser humano só percepção quatro dimensões). Stephen Hawking, um dos físicos teóricos e cosmólogos mais célebres do mundo, acreditava que era esta teoria que provavelmente iria conduzir-nos a uma melhor compreensão do universo. Actualmente, algumas componentes da teoria M estão a ser testadas no Laboratório Europeu de Física de Partículas (CERN), no chamado Grande Colisor de Hadrões.

O tempo flui e retorna – não é contínuo, e há várias dimensões activas ao mesmo tempo, muitas vezes no mesmo espaço. Transcende a analepse e prolepse, porque os relatos se mesclam devido à polifonia diegética, e o fluxo da consciência, ou “stream of consciousness”: não são apenas as perspectivas que mudam, ou as vozes que se sucedem numa torrente ininterrupta, mas os tempos, o futuro e o passado, o histórico e o mítico, sendo que a entidade absoluta é a *eternidade*. A eternidade, ou atemporalidade devido à caótica sobreposição de planos temporais, anulando a própria dimensão de um tempo concreto, é um valor central na figura do ditador, e condiciona todo o seu percurso. Um percurso que culmina na já citada frase: “[...] el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado [...]”. Uma eternidade que termina... mas, como desconfiamos nós, leitores, não será definitivo, pois já havia terminado antes, para logo de seguida continuar.

El otoño del patriarca não é um relato de esperança, é de desolação, de repetição dos mesmos erros históricos, que levam às mesmas soluções sem saída possível (sobre-exploração de recursos, corrupção generalizada, dívidas externas que cobram juros impossíveis de cumprir, pobreza e escassez – com tudo o que acarreta, prostituição, má conduta, mercado negro, culto dos mercenários, etc.). Por não ser um relato de esperança, é que a última frase não pode significar apenas que se anulou para sempre a eternidade. Implica mais do que significa: isto vai repetir-se, como as estações que o título da obra sugere. Virá outro Inverno, e outra Primavera, e outro Verão, e outro Outono do patriarca: uma corda que puxa outra corda, tal como a Teoria a que já aludimos. Como cordas que ressoam e se interligam, o cronótopo da casa do poder intersecta a corda da história colonial, das independências, da violência política, a corda do mito, dos textos cosmogónicos, da épica clássica, etc.

Cf. Edward Witten (1995), “String Theory Dynamics In Various Dimensions” in *Nuclear Physics B* 443 (1): 85–126 <<https://arxiv.org/abs/hep-th/9503124>> (09/08/2019); Lorenzo Bianchi (2018) “Stephen Hawking had pinned his hopes on 'M-theory' to fully explain the universe—here's what it is” in *PHYS ORG* <<https://phys.org/news/2018-03-stephen-hawking-pinned-m-theory-fully.html>> (11/08/2019); Stephen Hawking (2000), *Uma Breve História do Tempo*, Lisboa: Gradiva (Trad. Maria Alice Gomes da Costa, rev. cient. José Félix Gomes da Costa); Stephen Hawking (2007), *The Theory of Everything – The Origin and Fate of the Universe*, Mumbai: Jaico; Stephen Hawking (2010), *Aos Ombros de Gigantes*, Lisboa: Texto (coord. Carlos Fiolhais); Aurette & Nunes Dos Santos (1992) *Eddington e Einstein - Verificação Experimental da Teoria da Relatividade Generalizada na Ilha do Príncipe*. Lisboa: Gradiva.

O tempo não é um valor absoluto, mas relativo, dinâmico, de constituição de um domínio de poder que extravasa todos os limites temporais e espaciais. Também esta noção de tempo e espaço se concretiza na Câmara de Torturar Palavras, como já vimos, sendo igualmente representada numa cristalização desse poder: a estátua. A estátua, além de condensar o tempo e o espaço, representa também um conjunto de símbolos ou valores na sua dimensão monumental, de glorificação de um ideal ou conjunto de ideais. A estátua tem que ver com a configuração do espaço que intersecta os vários tempos, determina o poder e a autoridade no espaço, pelo que é, na verdade, a representação material da retórica do poder em *Dinossauro Excelentíssimo*. Falemos, então, do monumentalismo.

O monumentalismo, a que já aludimos, é também um atributo associado ao poder do imperador-dinossauro, e que dá corpo e força expressiva à retórica do poder na obra (Cardoso Pires, 1972: 36; 1979: 82): “Olhava para longe, erecto como um promontório”, e como vimos no subcapítulo II.2.1.

Directamente ligado à arquitectura, o monumentalismo era um dos objectivos estéticos dos edifícios e espaços urbanos erigidos durante as ditaduras italiana e alemã²¹³. Ao poder e ideário fascista juntava-se a ideia de firmeza e opulência simples, sem grandes ornatos, e que passava por uma transformação dos espaços remetendo a um estigma classicizante (greco-romano). Impunha-se moldar o espaço urbano de acordo com a ideologia que se perfilhava, e isso passava por dotar *monumentalismo* às avenidas, jardins, fóruns, edifícios institucionais (tribunais, hospitais, assembleias, universidades). A arquitectura do poder é a arquitectura do monumentalismo (Simon, 2008: 401):

Striving the representation of power and ideology of the state is the characteristic of great empires and dictatorships. Considering only the 20th century one can mention the buildings of the Third Reich in Germany, of fascist Italy or the Stalinist architecture of the Soviet Union, flourishing all from the thirties until the fall of their initiators, Hitler, Mussolini and Stalin. While these architectures differed in degree and in the application of direct historical elements and decoration forms, the buildings and the projects had clearly perceptible features: symmetrical and static ordering, hierarchical massing,

²¹³ E não só, referimos apenas as duas mais conhecidas. Na Roménia, um exemplo entre tantos outros, Nicolae Ceausescu, na sua ânsia de moldar a cidade consoante a grandeza do seu poder, eliminou partes históricas da cidade de Bucareste para construir o Palácio do Parlamento. Mas houve ainda mais casos.

large scale, reference of historical forms such as columns or vaults, and the use of heavy and solid materials like stone and marble. In one word we may call them monumental, so consequently the architecture of power is connected to monumentality.

A reconfiguração das formas e das áreas através da arquitectura é tornar concreto aquilo que de mais abstracto e ilimitado possa existir: o espaço. O arquitecto delimita o espaço através da criação de fronteiras, áreas, entradas, bloqueios. Há uma produção de uma nova perspectiva espacial que veicula uma determinada forma de pensar, uma intencionalidade, uma ideologia de poder (Han, 2017: 39):

Foram sempre os arquitectos que, em mais alto grau, inspiraram os homens mais poderosos.

A arquitectura é “um tipo de eloquência do poder que se exprime através das formas.” O poder cria formas, manifesta-se em formas. Ou seja, o poder pode ser tudo menos inibidor ou repressor. Quando o arquitecto configura o espaço, está a gerar uma continuidade formal em que se recupera a si mesmo. Ao projetar o espaço, projeta-se a si mesmo. O poder, por assim dizer, faz com que ele, que o seu próprio si mesmo, se torne espacial e cresça espacialmente. O poder realiza no mundo a extensão do corpo criador.

A arquitectura é uma prefiguração humana do espaço, uma racionalização do espaço, e, quando associada a uma ideologia de poder, torna-se uma racionalização do *poder* no espaço. A ideologia deixa de ser apenas espiritual – como as entradas enciclopédicas de Mussolini e as loas à *excelência* do ditador Salazar atestam – para passar a ser concreta. Tal como as ermidas, igrejas, templos, santuários e outros edifícios de jaez religioso *concretizam* a espiritualidade do lugar.

Mas o que é, em concreto, o *monumentalismo*? Podemos afirmar que já antes existia este aspecto na arquitectura: de facto, é através de edifícios opulentos como o mausoléu Taj Mahal na Índia, a igreja-mesquita-museu Hagia Sophia²¹⁴ em Istambul ou as Pirâmides Aztecas que o poder se concretiza como *lugar*, entre muitos outros exemplos que poderíamos indicar. No entanto, o *monumentalismo* a que nos referimos está directamente relacionado com o ideal da *monumentalidade* apregoado como novo valor arquitectónico em 1943, no manifesto “Nine Points on Monumentality”, um

²¹⁴ Em Julho de 2020, o Presidente turco Recep Erdogan alterou o estatuto do monumento, reconvertendo-a numa mesquita.

manifesto que pretende renovar a arquitectura do pós-guerra e criar uma cisão com “os últimos cem anos”. Foi escrito pelo trio de arquitectos e pensadores sobre arquitectura e urbanismo: o francês Fernand Léger (1881-1955), o suíço nascido na Boémia, Sigfried Giedion (1888-1968), e o catalão Josep-Lluís Sert (1902-1983), todos exilados nos Estados Unidos da América durante a década de 40 (Sert e Giedion foram convidados por Walter Gropius em 1939 para leccionar em Harvard).²¹⁵

As nove alíneas do manifesto haveriam de fundar uma nova consciencialização do espaço urbano, dos edifícios públicos e da modernidade do lugar que é habitado ou vivido pelo ser humano no pós-guerra. Alia a modernidade das técnicas e materiais à reinterpretação dos modelos usados na arquitectura do passado (Mesopotâmia, Assíria, Roma e Grécia Antigas) como parte de uma linguagem do espaço renovada e fundada numa espiritualidade e numa cultura simbólico-ideológica. Os edifícios criados sob a égide da monumentalidade fariam a ligação entre o passado e o futuro, expressando o espírito colectivo da vida moderna. Citamos os primeiros quatro pontos do manifesto de modo a elucidar sobre a nova visão arquitectónica que implicava este ideal:

1. Monuments are human landmarks, which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. They are intended to outlive the period, which originated them, and constitute a heritage for future generations. As such, they form a link between the past and the future.
2. Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force – the people.
3. Every bygone period which shaped a real cultural life, had the power and the capacity to create these symbols. Monuments are, therefore, only possible in periods in which a unifying consciousness and unifying culture exists. Periods, which exist for the moment, have been unable to create lasting monuments.
4. The last hundred years have witnessed the devaluation of monumentality. This does not mean that there is any lack of formal monuments or architectural examples pretending to serve this purpose: but the so-called monuments of recent date have, with rare exceptions, become empty shells. They in no way represent the spirit or the collective feeling of modern times.²¹⁶

²¹⁵ Cf. “Fernand Léger” in *Guggenheim*, <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/fernand-leger>>, 25/12/2019; „Sigfried Giedion” in *Model House*, <<http://transculturalmodernism.org/article/227>>, 25/12/2019; „Josep-Lluís Sert” in *Fundació Joan Miró*, <<https://www.fmirobcn.org/en/foundation/josep-lluis-sert/>> 25/12/2019.

²¹⁶ Retirado de Giedion, Sigfried (1958), *Architecture – You and Me. The diary of a development*. Harvard: Harvard University Press, pp. 48-51.

A linguagem simbólica que se pretendia transmitir na construção do espaço que constituiria a cidade moderna é uma linguagem de união colectiva – a “eterna busca das pessoas pela tradução da sua força colectiva em símbolos”, como podemos ler no segundo ponto. Esta linguagem dá origem às novas políticas sobre o espaço urbano e de edifícios utilitários: à monumentalidade associa-se a “alegria, orgulho e entusiasmo” que as pessoas querem ver satisfeitas. Transcende a funcionalidade para penetrar na vida e no imaginário de quem habita o espaço.²¹⁷ Tal influiria no trabalho de Louis Kahn, que escreveu o ensaio “Monumentality” numa conferência intitulada “New Architecture and City Planning”, em 1944 em Nova Iorque, no qual procura multiplicar perspectivas dentro da monumentalidade, insistindo num olhar renovado sobre a História para dar carácter à arquitectura, articulando a perfeição da forma e a expressão emocional. Também Le Corbusier, Mies van der Rohe e Alvar Aalto seguiram as pistas da monumentalidade.²¹⁸

No entanto, aquilo que seria desenvolvido nos Estados Unidos da América por parte destes arquitectos exilados buscava uma distanciação do que era feito na Europa dos fascismos, a que alguns autores chamam monumentalismo (Cárdenas del Moral, 2016: 131):

Los regímenes fascistas se encargaron de moldear – por medio de planes, proyectos y obras – la expresión material de sus programas ideológicos con reducciones que en arquitectura pueden asociarse a una “tradición anacrónica”. Su aplicación desprende una lectura persistente con tendencias por lo gigantesco y lo descomunal de las edificaciones. Así quedaba de manifiesto una

<https://monoskop.org/images/7/72/Sert_Leger_Giedion_1943_1958_Nine_Points_on_Monumentality.pdf>, 25/12/2019.

²¹⁷ No ponto sétimo do manifesto: “The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfilment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied.”

²¹⁸ Cf. Manaú, Cláudia (2018), *A Lição de Roma: Influências da cidade na arquitetura de Louis Kahn*, dissertação de Mestrado em Arquitectura, Universidade de Coimbra, <<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/81629/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Cl%C3%A1udia%20Mana%C3%BA.pdf>>, 25/12/2019; Cárdenas del Moral, Jorge (2016), “Monumentalidad y Arquitectura. Tres consideraciones críticas: lo escrito, lo proyectado y lo construído durante el período moderno”, tese de doutoramento da Universidad Politécnica de Madrid, <http://oa.upm.es/39739/1/JORGE_CARDENAS_DEL_MORAL.pdf>, 25/12/2019 ; Saraiva, Alexandra (2012), “A reinterpretação da monumentalidade por Louis Kahn, e como Hetsnes Ferreira foi influenciado” in *Revista Arquitectura Lusíada*, nº. 4, pp. 191-197. <<http://revistas.lis.ulsiada.pt/index.php/ral/article/view/216/209>>, 25/12/2019.

condición falsa que desde la crítica denunciarnos con el nombre de *monumentalismo*.²¹⁹

Não obstante, não deixa de ser interessante a proximidade semântica entre os edifícios erigidos como reflexo da tal “força colectiva e simbólica” que, em nome das ideologias dos regimes ditatoriais na Europa, se erigiram, e aquilo que estes arquitectos ambicionavam no âmbito de uma arquitectura moderna, do pós-guerra, que fizesse a cisão com o último século. O monumentalismo é, assim, um exemplo da análise interdiscursiva que trazemos para o nosso estudo – um termo da arquitectura e urbanismo das ideologias autoritárias da Europa que se relaciona com uma das obras do nosso *corpus*.

Em Portugal, embora se tivessem criado planos de requalificação urbana de certas zonas de Lisboa (os casos mais paradigmáticos são a zona de Belém para a Exposição do Mundo Português de 1940 e a urbanização do Bairro de Alvalade), a aposta inicial foi feita na restauração e requalificação do património, e não em construir de novo, como foi feito noutros países na mesma época. Ainda assim, esse restauro foi integrado num “horizonte ideológico” (Acciaiuoli, 1998: 13-14):

Em 1934, no I Congresso da União Nacional, o director-geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais declarava já que os critérios usados no restauro do património assentavam em “princípios irrefutáveis” acrescentando, convictamente, que a orientação técnica seguida se justificava pelo “estudo meticuloso do monumento” e pela “verdadeira devoção patriótica” dos seus operadores, o que levava a supor que se havia conseguido uma espécie de união

²¹⁹ Esclarece-nos ainda o autor (Cárdenas del Moral (2016): 131): “El contexto de la *Nueva Monumentalidad* – en su medida espacio-temporal – posee un vínculo estrecho con el exilio de la intelectualidad europea a los Estados Unidos de Norteamérica durante – y a raíz de – la Segunda Guerra Mundial. A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta diversos escritores, artistas y científicos, habían encontrado al otro lado del Atlántico las condiciones favorables para hacer frente a la presión ascendente del fascismo en Europa. De esta manera se beneficiaría la construcción hegemónica – económica, política y cultural – que habría de catapultar a los Estados Unidos como potencia tras el fin del conflicto bélico. Así llegaron a las más prestigiosas instituciones arquitectos como Walter Gropius o Josep Lluís Sert, entre muchos otros. En ese sentido, ¿de qué manera se justifica la demanda por una *Nueva Monumentalidad* con la proximidad y violencia de la sombra ideológica reciente? Los regímenes fascistas se encargaron de moldear – por medio de planes, proyectos y obras – la expresión material de sus programas ideológicos con reducciones que en arquitectura pueden asociarse a una “tradición anacrónica”. Su aplicación desprende una lectura persistente con tendencias por lo gigantesco y lo descomunal de las edificaciones. Así quedaba de manifiesto una condición falsa que desde la crítica denunciarnos con el nombre de *monumentalismo*. El comprensible rechazo a toda manifestación para una *Nueva Monumentalidad* no habría de levantar menos sospechas y reticencias como las que denunciaría Lewis Mumford en aquellos años.”

natural entre a definição de uma política patrimonial e as práticas de conservação utilizadas. Sucede que esta união não era um mero acidente (ou propósito) abstracto. Acompanhava-se da possibilidade de restituir os monumentos “à pureza da sua traça primitiva” a partir de um princípio de devolução integral que tinha um horizonte ideológico preciso no conatural ideário político de Salazar, enquanto procura insuperável de devolução do país a uma essência “perdida”.

A “essência perdida” reencontrava-se com o eixo nacionalista do Estado Novo. O monumentalismo não era exclusivo da arquitectura nem do urbanismo, agregava também a pintura, a escultura, as artes plásticas. Importava, além disso, dar a ideia do Portugal moderno, tal como António Ferro, dirigente do Secretariado da Propaganda Nacional, apregoava.

Assim, o monumentalismo depreendido da figura do imperador-dinossauro é fruto da circunstância do tempo político que é vivido, numa ligação intersemiótica entre a imagem material e a imagem literária: há um monumentalismo físico (espacial, representado nas estátuas) e um monumentalismo verbal (representado pelo estatuto da palavra enquanto força ideológica, ligada à propaganda ou *performance* do discurso), que é evidente, aliás, numa das ilustrações de João Abel Manta²²⁰. A própria figura do dinossauro, metonimicamente ligada a Salazar, remete a um monumentalismo pré-histórico, ao peso ideológico sobre a figura do ditador e das palavras que ele fabrica. A retórica nesta meta-fábula é uma retórica global e interdiscursiva, que transcende as palavras como meros morfemas e abarca a imagem, a propaganda e a *vivência física* da ideologia salazarista como idiossincrasias usadas por Cardoso Pires (Infante do Carmo, 2008: 169).

Por *vivência física* da ideologia entendemos a transposição física das consequências do poder ditatorial de Salazar na personagem do imperador, um poder que, por estar alienado da discursividade e dimensão humanas, se torna grotesco: algo disforme, monstruoso. Algo que se poderá relacionar com a esclerose de que nos fala o escritor na “Técnica do Golpe de Censura” (Cardoso Pires, 1999 [1972]: 174), aplicada à figura do escritor nas manhas da censura, mas que aqui poderia ser transposto para o chefe no labirinto de um poder que o cerca e corrompe. Tal corresponde à

²²⁰ Vd. Anexo 2.6.

transformação do imperador, primeiro camponês, depois “doutor entre os doutores”, até se tornar Imperador e depois regredir na sua forma até se tornar “monstro de sapiência” e, por último, “fantasma em forma de vivo”. Em contrapartida ao elemento da água e do ar simbolicamente associados aos mexilhões e aos pedintes voadores, ao imperador-dinossauro relaciona-se a estátua de bronze, fixa na terra, perdurável além da erosão do tempo. As estátuas mantêm-se indefectíveis, como marco de um tempo que ainda não está extinto, que se mantém próximo e que convém reter na memória: “Vieram gerações, morreram gerações – e em todas os pais lembravam aos filhos as estátuas que vigiavam o Reino.” (Cardoso Pires, 1972: 93)

Essa vivência física é evidente tanto no imperador-dinossauro como nos mexilhões. O imperador entra num ciclo de degradação física a partir do momento em que se isola no seu gabinete de poder, depois do discurso do Dia D (Cardoso Pires, 1972: 55): “Até que no dia D (**D** de **Dia** e de **Discurso**, observe-se) aconteceu a viragem que ninguém esperava.”²²¹ E os mexilhões são “só tripa e casca”, animal “mais que todos humilde” (idem, 1972: 26), apesar da sua rebeldia e desafio à autoridade com os provérbios populares – a sabedoria popular é elevada a uma categoria de honra e virtude moral superior ao poder e à pobreza, pois estes suscitam “ditados de ocasião, só para governo dos mexilhões” (idem, 1972: 31-2). Porém, é uma sabedoria confinada à quase invisibilidade e hermetismo para que não houvesse perseguição pelos “bandos de espiões” (idem, 1972: 35), pois “Tinham obrigado os mexilhões a vestir de escuro porque a vida não estava para graças e decretaram que de futuro o riso seriam a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência.” (idem, 1972: 28)

Por outro lado, além do monumentalismo como característica inerente de um regime perdurável ao longo de décadas e com uma influência vasta sobre a sociedade que não permitisse contestação (visível numa retórica de substituição que o imperador faz quando os seus conselheiros o assaltam com dúvidas²²²), a estátua é também um “símbolo que dá que pensar”, como Paul Ricoeur desenvolve em *A Simbólica do Mal*

²²¹ A negrito no original.

²²² Cardoso Pires, 1972: 33-34. Cf. subcapítulo III.3.

(2013), isto é, é através dela que se percepção a retórica absurda do poder do ditador. A estátua do imperador-dinossauro pode também ser gárgula – a representação grotesca do poder, de uma retórica que não é habitada pelo humano, mas pelo absurdo do poder, da repressão severa (Ricoeur, 2013: 372):

Eu aposto que compreenderei melhor o homem e a ligação entre o ser do homem e o ser de todos os entes se seguir a *indicação* do pensamento simbólico. Esta aposta torna-se então na tarefa de *verificação* da minha aposta e de saturá-la, de uma certa forma, de inteligibilidade; em contrapartida, essa tarefa transforma a minha aposta; apostando *na* significação do mundo simbólico, eu aposto ao mesmo tempo *que* a minha aposta me trará dividendos na forma de capacidade de reflexão, no elemento do discurso coerente.

Ricoeur entendia que, para o discurso filosófico, não haveria forma de transpor os mitos em estado bruto, como acontece nas cosmogonias e hierofanias (textos sagrados e religiosos, ou de história das religiões). Ou seja, os mitos passariam a ser elaborados na sua forma mais fundamental, mais simbólica, no discurso filosófico, adaptando-se à tipologia do discurso. E, a fim de compreender essa linguagem, seria necessário fazer uma exegese do discurso, ou seja, submetê-lo à interpretação, constituindo assim uma hermenêutica.

A *simbólica do mal* está relacionada com os testemunhos do mal e sofrimento vividos no século XX e para a qual seria necessária uma nova hermenêutica, defende Ricoeur, associando os mitos ao discurso filosófico, visto que o mito, por incluir um entendimento simbólico do acontecimento, dá *maior* sentido ao mesmo acontecimento. Adapto aqui uma noção da filosofia hermenêutica a *Dinossauro Excelentíssimo*, não obstante ser um texto literário e não um discurso filosófico. Ainda assim, parece-nos relevante incluir esta questão da simbólica do mal de Paul Ricoeur, pois ainda que esteja limitada ao discurso filosófico, oferece um novo enquadramento teórico, contemporâneo de Cardoso Pires, para a análise da metáfora e da linguagem simbólica na fábula, intrincada também na questão, já abordada, da desumanização.

Por outras palavras, ao seguirmos a indicação simbólica da estátua e do dinossauro (símbolos que se relacionam ao longo de toda a obra), conseguiremos pensar sobre o fenómeno da ditadura e interpretá-la a partir da obra de Cardoso Pires, em relação ao contexto específico da ditadura portuguesa. A figura do imperador-ditador é

desmontada, e em seu lugar aparece gradualmente o dinossauro (Cardoso Pires, 1972: 61-62):

Tempos depois quem visse os dois imperadores lado a lado, o de bronze e o de rosto de cera, perceberia os desgastes que os anos tinham trazido. Dobrado à secretária anos a fio, o Mestre criara bossas nas costas e como escrevia em largos comprimentos de onda para alô-mundos, murmurando as palavras, roendo-as ao correr da caneta, os lábios foram desaparecendo, sugados. A boca ficou em ferida, os dentes em escama – um bicho. [...]

Surge-nos assim o Mestre, a crescer e a libertar-se da forma humana. Monstro de sapiência que avançava sobre planícies desoladas, sobre mundos por construir, cinza, água e metal, com o dorso eriçado e a temível majestade dos bichos da primeira criação. Alguém lhe chamou Dinossauro – e ficou. Na História, como Dinossauro Primeiro, Imperador e Mestre; na memória dos mexilhões como Doutor Dinossauro simplesmente. Ou como Douktor Dinosaurus, que é para soar mais áspero e mais crepuscular. Mais gótico. Sempre diz melhor com ele.

Nela reconfigura-se não apenas a figura do ditador enquanto arquétipo, mas integra especificamente o ditador Oliveira Salazar, que se encontra deslocado do Reino dos Mexilhões (a metonímia para Portugal), ao se alhear na sua Torre das Sete-Chaves. O Reino dos Mexilhões e a Torre das Sete-Chaves dispõem-se como duas esferas não tangíveis entre si. O mundo dos mexilhões obtém apenas a intervenção dos dê-erres e espiões das palavras, não do imperador-dinossauro, que se isola na Torre e no labor da Câmara de Torturar Palavras. Este isolamento intensifica-se na Terceira Parte da fábula, após o Discurso do Dia D.

O dinossauro é assim reinventado como símbolo do governante da ditadura portuguesa, a qual completou quase cinco decénios e foi ultrapassada pelo seu próprio tempo (quando cessou o regime, Portugal era dos países mais atrasados da Europa), como os dinossauros, espécie extinta. Ou seja, subsiste uma ideia de estagnação presente no símbolo da estátua (imóvel, de bronze, que vai ficando verde) e no dinossauro (extinto), uma estagnação destrutiva e desumanizante.

Em contraponto ao tempo pré-histórico que o dinossauro representa, também o futuro tem lugar em *Dinossauro Excelentíssimo*, sendo igualmente associado ao poder do ditador, visível na cena onde se descreve a Câmara de Torturar Palavras (1972: 35-37). A tecnologia e o aparato técnico a que o Imperador tem acesso através da Câmara de Torturar Palavras pressupõe o triunfo da máquina sobre o homem (ou, num sentido mais lato e conforme o que já foi referido, sobre a humanidade e humanização), e

representa uma tecnicização dos artifícios que o poder detém de instrumentalização da palavra, e do veredicto da palavra, para veicular a ideia do poder como máquina. Por isso, cremos que há um decalque de alguns elementos do futurismo²²³ em *Dinossauro Excelentíssimo*, no sentido em que ao poder é associada a ideia da máquina, uma máquina que glorifica o terror, a morte e o silêncio por meio da palavra, evidente na Câmara de Torturar Palavras.

O apogeu mecânico na Câmara de Torturar Palavras, na Segunda Parte da fábula (“O Reino”), além de ser uma das passagens narrativas de maior intensidade (referimo-nos à edição de 1972²²⁴), ocasionam o “acidente” vivido pelo Imperador (na Terceira Parte “As Palavras”), quando tropeça num dos cabos da máquina, atemorizado com as palavras regurgitadas pela mesma: MEDO – MORDE – ORDEM.

Ainda sobre o monumentalismo, podemos afirmar que a figura da écfrasis²²⁵, nesta meta-fábula, é revertida como meio de representação. Em vez da descrição verbal de uma imagem, representa-se o discurso do ditador por meio da estátua. Nos discursos literários que desintegram a figura do ditador, extraindo a sua forma e dinâmica humanas para o tornar monstro/besta ou máquina, dá-se, pelo contrário, uma reversão ecfrástica. Aposta-se numa forma visual – associando-se ao conceito horaciano de fazer da poesia pintura, *ut pictura poesis* – de representar um discurso de poder enquanto forma e matéria. Assim, em vez de uma descrição verbal de um meio visual, temos a corporização visual de um conjunto de signos de poder, auxiliados também pela ilustração de João Abel Manta que acompanha a edição de 1972²²⁶. Ou seja, o poder do imperador-dinossauro é tão robusto e imenso quanto a estátua e a sua sombra a atravessar toda a fábula.

²²³ Na sua génese, o Futurismo foi um movimento estético ideologicamente independente, mas o Futurismo italiano, na sua segunda fase e pela mão de Filippo Tommaso Marinetti, tornou-se uma plataforma de poder para o partido de Benito Mussolini. Cf. Martin (2005) e Aurrekoetxea Jiménez (2015), e, para o caso português, Cf. Marques (2018).

²²⁴ Na edição pós-25 de Abril, consta a “avaria” da “Câmara de Torturar Palavras”, mas integralmente diferente, sem a parte em que a máquina regurgita a palavra ORDEM subvertida para MEDO, no anagrama “MEDO-MORDE-ORDEM”. Cf. subcapítulo II.2.1.

²²⁵ Figura da retórica que se afirma, em traços gerais, como a técnica de descrição verbal de uma imagem ou de um símbolo, “descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário” in “ECPHRASIS ou EKPHRASIS”, por Susana Passos Almeida (2010), in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/> >, 09/07/2019.

²²⁶ Cf. Anexo 2.4.

No caso de *El otoño del patriarca*, esse monumentalismo funciona pelo inverso, mas noutro molde. A casa presidencial, ao invés de deslumbrar com a sua seriedade e opulência, como símbolo e representação material da instituição do poder, é um abrigo de pobres, sem-abrigo, leprosos, vacas e outros animais, é uma casa cheia de lixo, dejectos e roupa suja, a representação daquilo em que se tornam os países hispano-americanos depois de as potências imperialistas sorverem tudo o que lhes interessava (García Márquez, 1978 [1975]: 234):

[...] lo volvía a dejar en las tinieblas de aquella casa de nadie que recorría de un extremo al otro preguntándose a grandes voces quién carajo soy yo que me siento como si me hubieran volteado al revés la luz de los espejos, dónde carajo estoy que van a ser las once de la mañana y no hay una gallina ni por casualidad en este desierto, acuérdense cómo era antes, clamaba, acuérdense del despelote de los leprosos y los paralíticos que se peleaban la comida con los perros, acuérdense de aquel resbaladero de mierda de animales en las escaleras [...]

O poder já não é digno: o homem que o representa já não é humano, mas um animal de grande porte “con patas de elefante”; nem divinizado, pois, enquanto na primeira e segunda parte ainda assistimos à capacidade sobrenatural de o patriarca “corrigir los terremotos y otros errores de Dios”, nas partes últimas, assistimos à decrepitude absoluta de um velho que vagueia por um palácio cheio de vacas, sentindo-se como numa “casa de nadie”.

A solidão cerca as personagens do dinossauro e do patriarca, porém não da mesma forma. Enquanto o imperador-dinossauro se distancia, ocupado nos seus relatórios com galáxias distantes, isolado num gabinete apenas habitado por uma estátua que replica a sua imagem, ascendendo, colocando-se acima daqueles que governa (o que acontece depois do Discurso do Dia D, a partir do qual “prescinde dos homens”); o patriarca descende para uma categoria abaixo dos homens, marginalizando-se: não celebra o centenário do seu poder, deixa que outros governem por ele, não porque ambicione outros domínios, como o imperador-dinossauro, mas porque se desinteressa por tudo o que tenha que ver com o que é decidido nas mesas e cadeiras do poder, preferindo a companhia das vacas: “ [...] mejor vivir con vacas que con hombres capaces de dejarlo morir a uno sin honor, qué carajo” (García Márquez, 1978 [1975]: 263). Esta solidão do patriarca é distinta daquela que o próprio defendia

no início (García Márquez, 1978 [1975]: 36): “[...] que al fin y al cabo esto es una casa presidencial y no un burdel de negros [...] y yo solo me basto y me sobro para seguir mandando [...]”.

A solidão torna-se, assim, a punição por quem se isola no reino insondável do poder. Também o imperador-dinossauro é punido com a solidão. A solidão anula o tempo, o espaço e a memória, fragilizando o poder. Já nem as palavras os resgatam da farsa dos duplos, dos espelhos e das máscaras, como veremos nas seguintes secções.

III.3. – Da acção ou performance: a palavra, a propaganda e a violência

No século XX, com as diferentes vanguardas artísticas, a arte pluralizou os seus recursos expressivos e tornou-se gradualmente múltipla, combinando figuração e abstraccionismo numa era de rupturas e experimentação artística. Diversos propósitos e metodologias partem de uma mesma origem e conceito de arte, no entanto, apontar apenas as cisões e paradoxos entre as várias divergências cria um debate vazio sem notas reflexivas de valor. Importa considerar essas diferenças no contexto da arte em geral e da cultura e história do século XX em particular – assim também sucede com os Estudos Literários Comparados, e com as obras que estudamos.

A realidade representada na dimensão artística (qualquer que seja o recurso expressivo que foi usado – pintura, escultura, *design* gráfico, arquitectura...) deixa de ser a realidade *real*, a que é visível ou vivida, e a representatividade transforma-se: já não interessa dar destaque a determinado aspecto na vida humana (celebração, indivíduo, grupo) mas criar rupturas, oferecer reinterpretações a partir de um mesmo objecto, moldar as formas. Para as obras em estudo, foram usadas formas antigas para subverter o humano, renovando e reinventando: a bestialização ou teriomorfização e o grotesco, por meio da sátira e da imagem. A dimensão fabular da figura do ditador em José Cardoso Pires sugere essa tentativa de rasgar o humano, de o transformar num desvio àquilo que é considerado humano, pois não haveria identificação possível com aquele que estava sentado na cadeira do poder (daí a associação ao dinossauro e o bestiário enumerado no posfácio apenso à edição de 1979 e posteriores). E não interessaria que houvesse, uma vez que não é esse o propósito da obra: não há intenção de humanizar o ditador. Também Gabriel García Márquez, ao elaborar a “síntese de todos os ditadores latino-americanos” no “poema em prosa” (Apuleyo de Mendoza, 2005) que é *El otoño del patriarca*, participa nesse ofício de desumanização do ditador. Aos leitores é apresentado, desde o início, um palimpsesto composto de textualidades várias cerzidas por múltiplos motivos e temas (censura, propaganda e imagem, texto bíblico, adágios populares), recontextualizando a linguagem das fábulas, da épica clássica e do discurso ideológico numa representação que se assume anti-humana, grotesca, baseada na instrumentalização e mecanização da palavra para coarctar o pensamento.

É a palavra e a propaganda como fonte da *performance*, do *actio* do discurso – o quinto cânone da retórica, que aqui recolocamos em terceiro lugar – o centro da análise deste subcapítulo. Naturalmente que, uma vez que se trata de um trabalho de estudos literários comparados em articulação com a retórica, a palavra, como tema e motivo, tem estado no cerne da questão que nos propusemos investigar. No entanto, ressalvamos que neste subcapítulo o nosso propósito é o de compreender a palavra como objecto do *actio*, da *performance*, do espectáculo do poder. O *actio* ou *pronuntiatio* está normalmente associado à pronúncia do discurso, ou seja, à forma como este deve ser teatralizado ou fazer parte de uma *performance* pública, tendo em conta a dicção, entoação e colocação da voz, linguagem corporal, entre outros elementos, e como tal, está intimamente ligado à dimensão oral da palavra. Recorremos de novo à lexicógrafa mexicana Helena Beristáin (Beristáin, (1995 [1995]): 401):

Pronuntiatio – También llamada en la tradición grecolatina “actio” o “hipócrisis”, es la quinta fase preparatoria del discurso oratorio en la antigüedad: es la puesta en escena del orador al recitar su discurso como un actor, con la dicción adecuada y los gestos pertinentes para realzarlo y lograr el efecto que se propuso. Consiste, pues, en hacer uso de la palabra y recitar las expresiones que lo constituyen. Su estudio consideraba todo lo relacionado con la voz y con el cuerpo. Antecedentes a esta etapa del discurso oratorio la “inventio”, la “dispositio”, la “elocutio” y la memoria.

Dispusemos o quinto cânone como o terceiro a ser analisado nesta investigação pois, neste caso, a textualidade precede a *oralidade*. O *actio* do discurso é transfigurado a partir das potencialidades múltiplas que a palavra literária obtém nestas obras. A justaposição dos discursos histórico, mítico, gráfico e imagético sobrepõem-se à mera referencialidade da palavra escrita para se tornar uma leitura *viva*. Essa vivacidade, a que já aludimos, é trazida pela sugestão de uma oralidade imanente. Esta oralidade, além da interdiscursividade e intertextualidade, passa pela transmissão de uma ideologia e de um conjunto de valores que moldam o poder dos ditadores nas obras do nosso *corpus* – um poder que habita todo o espaço, desde os corredores e átrios das burocracias, com as suas chaves, as suas rotinas e reuniões, até ao mar ausente da casa do poder ou as multidões dos “excursionistas do discurso” no Reino do Mexilhão. O que temos de assumir, em primeiro lugar, é que esta *performance* é feita por duas figuras

de poder que não pertencem ao domínio dos homens – mas do horror. A ridiculização e satirização das figuras de poder configuram o *homo rhetoricus*, elo aglutinador entre retórica e comparatismo que, por meio da sátira e grotesco, evidencia a “desintegração do signo” do poder. Essa “desintegração do signo”²²⁷ do poder tem, no seu apogeu, a palavra como máxima representação. É a palavra a fonte de todas as retóricas de poder e aquilo que também as desintegra semioticamente. No fundo, é a palavra o *entre-lugar* por excelência.

Não há intenção de humanizar o ditador, dizíamos no início desta secção, e, no entanto, produz-se, simultaneamente, uma empatia pelo patriarca de *El otoño del patriarca*, como velho desamparado e senil numa casa cheia de vacas. É, no entanto, uma empatia superficial, já que nunca se oculta o horror praticado, e a ironia e sátira ridiculizam as figuras do poder, como Márcia Hoppe Navarro problematiza (Navarro, 1990: 183):

[...] o enfoque às vezes francamente favorável aos ditadores é de fato mera aparência. Carpentier e García Márquez apresentam o “lado humano” dos tiranos somente para enfatizar as contradições inerentes ao ser humano e, assim, torná-los mais dignos de crédito. Ao se identificar com o déspota através do sentimento de comiseração, o leitor se envolve com os personagens e, conseqüentemente, se torna capaz de apreender melhor os horrores dos regimes que eles representam. Somado a isso, mostrou-se que os ditadores são destruídos aos olhos do leitor através do uso de uma arma devastadora: o riso. A ambiência irônica, característica do desenvolvimento narrativo, é um recurso poderoso usado para enfraquecer o poder dos tiranos.

O riso, veiculado pela sátira e ironia nas duas obras, legitima o *entre-lugar* que é a palavra: mina a autoridade do poder, agredindo-a, ao mesmo tempo que acolhe as suas referências numa atitude de convergência, para depois as subverter.

O chefe do poder, intimamente associado à caricatura ou representação grotesca que é a representação do poder durante o salazarismo, não pode ser humano, pois exaure a humanidade como valor directamente associado à palavra livre. Denuncia a política salazarista como repressiva da liberdade da palavra (tomada como sinédoque da repressão de todas as liberdades: de expressão, de comportamento, de pensamento, etc.). A palavra é a unidade de medida de toda a realidade humana, e a sua proibição e

²²⁷ Cf. subcapítulo I.2.3..

sequente reformatação em *Dinossauro Excelentíssimo* transformam o Reino dos Mexilhões noutro Reino, um Reino inventado no molde de país desejado segundo o desígnio do imperador-dinossauro: “Tendo sido doutor entre os doutores, a sua especialidade era as palavras.” (Cardoso Pires, 1972: 32), “[...] tudo lhe fazia crer que as pessoas ainda estavam longe de compreender o valor das palavras na construção da ordem e do bom-senso.” (1972: 33), “Bandos de espiões batiam as ruas com o encargo de denunciar a língua [...]” (1972: 35), e ainda este aparte à Ritinha (1972: 34-35):

Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la e senão vejamos.

Temos esta fita gravada, repara. Agora, cortando um pedaço escolhido – assim – e colando-o noutro ponto – acolá – podemos, é relativamente fácil, transformar a verdade da voz que aqui está.

Apagar, desdizer a voz, até. Confundi-la.

Montagem, chama-se a esta operação que, como vês, é facilíma. Mas há processos menos simples e muito mais eficazes, Ritinha. Se há.

Depreende-se, especialmente nos apartes que dirige à Ritinha, na edição de 1972 (interpelando também o leitor) a complexa e densa tematização da censura de que se compõe a obra. Este aparte em particular alia duas noções que durante a fábula acompanham o leitor, abordadas por Maria Lúcia Lepecki no ensaio atrás citado: a herança cristã visível no intertexto evangélico²²⁸, e o decalque de alguns elementos do futurismo, associados, neste caso, à mecanização do processo de censura, mas que vemos na descrição na Câmara de Torturar Palavras, no diálogo galáctico do Imperador com os planetas, e na elaboração do discurso do Dia D.

Há outro aspecto a destacar desta desumanidade em *Dinossauro Excelentíssimo*, se bem que subsista uma ausência de atributos sobrenaturais no ditador, como sucede com o patriarca, a sua representação grotesca é reforçada por outros meios. Francisca Noguero Jiméñez (1992), nas características que inventaria de molde a configurar um padrão comum de definição do ditador nas obras de ditador, aponta a sobrenaturalidade e divinização do ditador como elementos constitutivos na representação que os autores de literatura hispano-americana e caribenha elaboram

²²⁸ Também visível nas ilustrações que acompanham a obra. Uma delas recria a figura do presépio na cena dos pais “fugitivos” que levam o menino-imperador à Cidade dos Doutores. Vd. Anexos 2.2..

nas obras, como já vimos no capítulo II.2.. Essa divinização não existe na meta-fábula cardoseana. Trata-se, de facto, de uma característica que sobressai na representação de Salazar que não está presente nas demais obras de ditador: ao invés de ser conotado com uma dimensão sobrenatural, através da qual é divinizado como ente superior ao povo que governa e é detentor de capacidades extraordinárias como o general de *El otoño del patriarca*, em *Dinossauro Excelentíssimo* faz-se o retrato ao contrário. Eis uma representação – ou antes, caricatura – avivada pela metáfora do dinossauro, uma metáfora que aponta a um tempo proto-histórico, que por já não existir se anula a si próprio, enquanto espécime outrora extinto que, entretanto, renasce para governar uma ditadura. Apesar disso, e embora não aponte a uma divinização, subsiste um paralelismo e uma reversão paródica da figura de Cristo no Imperador, já estudados por Maria Lúcia Lepecki em “O intertexto evangélico em *Dinossauro Excelentíssimo*” (2003), e que examinámos no subcapítulo III.1..

O imperador-dinossauro não é humano nem divino – nem em *Dinossauro Excelentíssimo*, nem em *Alexandra Alpha* (1987) há lugar para deuses. Tenciona-se, nas obras de ditador e de ditadura, alargar a distância entre o povo governado e o ditador governante, e para tal a divinização cria o halo de poder insondável da figura do ditador, encarado como o messias e salvador da pátria; e, pese embora *Dinossauro Excelentíssimo* integrar-se no subgénero narrativo das obras de ditador, não há lugar a essa divinização. A inexistência de deuses aponta a um tempo de negação da ilusão da esperança, e de revolta, evidente no descontentamento dos mexilhões em *Dinossauro Excelentíssimo* e na crítica à circunstância política do regime e da guerra Ultramarina/Colonial/das Independências de Alexandra, Maria e Sophia Bonifrates, em *Alexandra Alpha*. Em contrapartida, é a sátira o principal recurso utilizado para descrever o imperador e dissertar sobre o culto do chefe e o monumentalismo do regime, dissipando qualquer halo divino.

Há, no entanto, o fomento do mito, outra característica inerente às obras de ditador, que se pode relacionar em *Dinossauro Excelentíssimo* com o culto do chefe, sobre o qual dissertámos duas secções atrás (Cardoso Pires, 1972: 36): “Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor camponês, Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.”

A burocracia é, de igual modo, um traço distintivo desta retórica do poder plasmada na fábula, enleada com a bestialização ou teriomorfização e uma poética do grotesco. Hannah Arendt alvitra que a burocracia é, das modernas técnicas de dominação, a mais eficiente, exactamente por não ter *quem* a represente, logo, revela a inumanidade que implica quando *funciona* (Arendt, 2014 [1969]):

Talvez hoje tenhamos de acrescentar uma última e talvez mais formidável forma de dominação: a burocracia ou o comando exercido por um sistema complexo de repartições, do qual não há homens – nem um homem só, nem os melhores; nem os poucos, nem os muitos – que possam ser identificados como responsáveis, e ao qual poderíamos dar justificadamente o nome de dominação de Ninguém.

A burocracia é uma das características que define o grotesco na obra, que evolui em crescendo até ao ocaso do imperador, na Terceira Parte (“As Palavras”) e Epílogo. Tal relaciona-se também com a perda, gradual e intensificada, dos motivos humanos no Imperador. Por ora, refira-se, como exemplo, “O Reino desdobrava-se num imenso arquivo de gavetas a abrirem-se umas às outras” (Cardoso Pires, 1979: 94), a inventariação das sete chaves para se poder entrar na torre onde está o imperador “Passaporte em sete chaves” (Cardoso Pires, 1972: 92-93), assim como as “palavras que se usavam para se abrir certas portas e discursos” (Cardoso Pires, 1972: 46; 1979: 94), os retratos oficiais, etc..

A mecanização do processo de censura representada na Câmara de Torturar Palavras, além de prefigurar a sofisticação do sistema repressivo, ilustra também o desencaixe dos eixos temporais da narrativa num mesmo espaço através da palavra. Às palavras é associada a dimensão do *tempo*: às palavras do tempo dos vivos, censuradas e apagadas pelas máquinas, sobrepõem-se os “cadáveres de palavras”, a língua dos dê-erres (Cardoso Pires, 1972: 32):

Tendo sido doutor entre os doutores, a sua especialidade era as palavras. Dormira com elas desde criança e agora que estava sentado a governar começou a magicar um plano para pôr o Reino a falar numa língua limpa e severa em que todos se entendessem. Ou seja, a dos dê-erres. Dito e feito. [...] Palavras correntes, mais vivas ou menos próprias, fogueira com elas porque pingavam de certeza veneno nas entrelinhas. Outras, quase esquecidas nas rugas dos pergaminhos, essas é que sim: convinha ir buscá-las, tirar o pó e lançá-las em circulação, quanto mais depressa melhor. [...]

Em suma, já que o Reino era pobre o Imperador iria enriquecê-lo com palavras das melhores origens e criar uma linguagem geral que unisse o jovem ao velho, o rico ao necessitado, o mexilhão ao dê-erre. E boa sorte, desejava-lhe a História.²²⁹

O imperador, preso às palavras arcaicas e a um modo de vida estagnado no tempo “Transplantava cadáveres de palavras sepultadas na Idade Média para a língua dos vivos.” (Cardoso Pires, 1972: 66) As palavras antiquíssimas têm o mesmo estatuto de morto-vivo, qual monstro de *Frankenstein* (1823) de Mary Shelley. Para as resgatar, utiliza tecnologia de ponta, tal como o cientista de Shelley (Cardoso Pires, 1972: 35): “[...] ligou lâmpadas e megalâmpadas, instalou labirintos, olhos electrónicos, cabelos de platina, deu instruções secretas a computadores de inconcebível crueldade – e ao ver a máquina a funcionar, esfregou as mãos [...]”. Erguido do triunfo sobre as palavras com “veneno nas entrelinhas” (idem, 1972: 32) ou “peçonha nas entrelinhas” (idem, 1979: 79) elabora os seus discursos para impressionar os “excursionistas do discurso” (idem, 1979: 100) que chegam à capital, alargando a distância entre a esfera do poder e o povo que é a ela subjugado numa incompreensão e ignorância “em-basba-cada” com (idem, 1972: 54): “loopings de gramática austera, retóricas e artifícios estrelados, conclusões de pancada alta – como trovões.”

A utilização da ciência mais avançada e das armas e “computadores de inconcebível crueldade” é o apogeu do sistema burocratizado do poder. A burocracia mantém a repressão a funcionar e marginaliza os mexilhões e todos os outros “analfabetos de nada a fazer” (idem, 1972: 55). Oprime-se o homem em detrimento da máquina através de sistemas automáticos e previsíveis, sem espaço para oposição nem rebeldia. O humano é anulado em detrimento da eficiência técnica. O poder é um

²²⁹ Versão pós-25 de Abril: “Tendo sido doutor entre os doutores, a especialidade de Alteza Imperial eram precisamente as palavras. Adormecera com elas no berço e agora que estava sentado a governar magicava num plano que pusesse o Reino a falar numa linguagem pura e severa, sal e estopa, uma linguagem que unisse o jovem ao velho, o rico ao necessitado, o caneta ao militar – ou seja, a dos dê-erres. E vá de varrer decretos e cair muros, vá de arredondar alíneas e enxertar jornais, compêndios, orações, o que calhava. Palavras correntes, mais vivazes ou menos próprias, fogueira com elas porque pingavam peçonha nas entrelinhas. Outras, quase esquecidas na mortalha dos pergaminhos, essa é que sim: convinha salvá-las da traça maçónica e lançá-las em circulação quanto mais depressa melhor, dizia o nosso Imperador. No meio deste trabalho vinham pedir-lhe conselhos os homens mais poderosos da Comarca dos Doutores. Isso desgostava-o, como se depreende, não só porque era um atraso para o rendimento da nação mas também porque lhe fazia crer que as pessoas ainda estavam longe de avaliar a importância das palavras na construção da ordem e da consciência.” (Cardoso Pires, 1979: 77).

sistema que funciona com base no “relógio do castigo” (Cardoso Pires, 1979: 62) e nos “computadores de inconcebível crueldade.”

Em ambas as versões da narrativa, compreende-se a saturação do imperador-dinossauro. As palavras com “peçonha” ou que “pingavam veneno” são fraquezas do reino, pelo que convém transformá-las em qualidades e *limpar* o discurso conforme o que se deseja. É através da linguagem que se alcançam todas as outras plataformas de actuação do poder e se restringe o campo de acção e de pensamento da restante população. Tal remete-nos também para o *Newspeak* de 1984 (1948) de George Orwell, ou Novilíngua em língua portuguesa, pois, “[...] a sua missão é pôr totalmente de lado a “velha língua”. A novilíngua tem como único objectivo restringir o espaço do pensamento. Todos os anos o número de palavras diminui, ao mesmo tempo que o espaço da consciência se reduz.” (Han, 2015: 47) Tal remete-nos directamente para a potencialidade ideológica da palavra, a “política da palavra”: “Toda a representação do fascismo salazarista se centra, em *Dinossauro Excelentíssimo*, na problemática da palavra, manifestando-se a verdadeira face do regime no que poderemos adequadamente chamar uma política da palavra.” (Lepecki, 2003: 143)

Posto isto, o já mencionado ensaio *Técnica do Golpe de Censura*, de José Cardoso Pires, elabora uma aturada história sobre a censura em Portugal enquanto sistema institucionalizado de séculos, reflectindo sobre os seus efeitos perniciosos e insidiosos na sociedade, no indivíduo e no escritor (e, por extensão, nos artistas e agentes de cultura). Assim principia (Cardoso Pires, 1999 [1972]: 163):

Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, representa uma experiência cultural à taxa de repressão de 84 por cento. Ao longo de gerações e gerações, através de monarquias e impérios; de inquisições, ditaduras; arrastando silêncios, arrastando exílios, uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável *corpus* de naufrágio que são os milhares de quilómetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos. Todo esse percurso tem a grandeza de uma resistência que se tornou histórica e dia a dia renovada com ardis e exemplos de insubmissão. Mas dia a dia também, a Censura foi-se instituindo como uma tradição repressiva, cada vez mais apurada, que no regime de Salazar acabou por atingir uma coerência técnica bem definida.

A “tradição repressiva” e a “coerência técnica” foram, efectivamente, elementos-chave que mantiveram o sistema censório português sustentado por

princípios de base, sobre os quais o autor português desenvolve. José Cardoso Pires elabora, destarte, uma fenomenologia da censura. Ou melhor, da Censura, com inicial maiúscula como o autor redige, tal era o valor imponente e monumental de uma instituição de larga tradição.

O primeiro princípio é a assunção de um “Estado de mentira” que pressupõe a oficialização da mentira como cânone da “lógica censorial” (Cardoso Pires, 1999 [1972]: 165): “Actuando por eliminação da verdade, toda a Censura impõe a mentira por omissão. Oficializa-a. [...] Seja qual for a análise do texto ou da comunicação, o denominador comum a considerar será sempre o interesse imediato do Poder, e daí o carácter precário da lógica censorial.” A censura, de um “mal necessário” como dissera Oliveira Salazar a António Ferro na série de entrevistas de 1932²³⁰, passa a tornar-se um “mal útil”, e com essa justificação, redimem-se da culpa e da ausência de ética. Isto está directamente relacionado com o segundo princípio, designado “O princípio da irresponsabilização”. A censura é legitimada como “dispositivo de excepção” (idem, 167), considerando o delito ou crime tendo em conta o momento político que se vive, e não o conteúdo desse delito ou crime. No caso do século XX português, a censura ressurgiu durante o golpe militar de 1926 (idem, 167): “Foi o pronunciamento de 1926 que instalou o “exame prévio” no País e foram os militares que o organizaram e dirigiram até à sua fase tecnocrática.” Passado o estado de excepção, a censura, porém, permaneceu (idem, 167-168): “[...] mesmo depois de levantado o estado de emergência, a inércia política e o conservatismo dominante obstinam-se em conservar o sistema censorial como margem de segurança, introduzindo-lhe módulos de flexibilidade.” Assim, os excessos e imoralidades cometidos durante este período eram tidos como parte de uma política de segurança nacional, por mais cruéis e desumanos que fossem, o que constitui uma *irresponsabilização jurídica e moral*; concomitantemente, escusava-se o exagero de condenar sem julgamento e decidir por suspeição (idem, 168) “[...] por falta de meios técnicos e intelectuais para apreciar em rigor todas as matérias”, justificando uma *irresponsabilização profissional* por parte dos agentes censórios.

²³⁰ António Ferro (2003 [1932]), *Entrevistas de António Ferro a Salazar*, Lisboa: Parceria A.M. Pereira.

Segue-se o terceiro princípio, denominado “imposto de Censura” que se atinha à “coacção económica” de que eram objecto as estruturas culturais e da imprensa (idem, 170): “Este condicionamento de raiz desenvolvia-se em progressivos agravamentos materiais que iam da multa editorial até à suspensão ou ao encerramento das actividades da editora e tipografia.” E adianta que este condicionamento não testemunhava apenas os atentados à arte e cultura, mas perdas de dinheiro e “sabotagem de produção”. Era o preço a pagar pela conformidade aos tempos do “mal útil”.

O princípio seguinte, designado somente “A autocensura” é, talvez, dos mais importantes no ensaio, pois intui que a responsabilidade do delito reside na forma como o jornalista (ou escritor) redige o texto e em que altura (do dia, da semana) o entrega aos censores. Constava que, na proximidade dos prazos para entrega das provas para impressão final, os censores acrescentavam peso à mão, carregando na tinta azul do lápis (idem, 173). Não havendo “folhas de estilo” ou “normas de redacção” a transmitir às sedes dos jornais, cada jornalista elaborava um catálogo de palavras interditas (idem, 172): “[...] o jornalista aceitava como norma a arbitrariedade censorial; tentava compreender por aproximação o critério dos juízes e elaborava, ele próprio, uma tabela de valores malditos, a sua autocensura.” Na arte literária, elucida-nos Cardoso Pires que (idem, 174):

Uma sociologia da estilística da língua portuguesa poderia detectar a influência da Censura nas sucessivas metamorfoses do discurso literário. Nos magazines, nos suplementos culturais, na rádio «institucionalizou-se» um estilo *clandestino*, ilustrado por metáforas que se popularizaram nos finais dos anos 40 e que conferiram à prosa (e à poesia) do após-guerra aquele halo romântico que a caracterizava. *Aurora* entrou no dicionário como sinónimo de socialismo nascente, *primavera* como Revolução, *papoula* o mesmo que estandarte vermelho, comunista; onde estava *companheiro* ler-se-ia camarada de luta e em *vampiro* bufo, informador. Como o calão, que é uma forma de defesa e de coesão das comunidades perseguidas, a linguagem escrita substituíu as imagens convencionais por outras que ia recolher ao prontuário subterrâneo da juventude politizada e à poesia de combate.

A linguagem multiplica-se, abrindo-se no vasto campo das metáforas e imagens para transmitir aquilo que se pretende. Valeria a pena determo-nos nesta questão para reflectir sobre o papel destas metáforas e como se podem inferir outras acepções além

da que está primariamente, superficialmente, associada à palavra. Para tal, precisaríamos de discutir o valor cognitivo da metáfora e compreender em que moldes é que o jornalista e escritor fazem valer a sua ideia a quem lerá o livro, mas não ao censor. Casos houve de obras, poemas e canções que passaram sem sinais de lápis azul e puderam ser publicados, divulgados ou transmitidos sem que houvesse grandes alterações ao conteúdo (o caso mais conhecido é o da canção *Tourada* (1973), com poema de Ary dos Santos e na voz de Fernando Tordo), mas era raro. No entanto, não nos detenhamos nestas questões que, embora de suma importância, nos farão desviar do actual propósito.

Além da autocensura imposta ao autor (jornalista, escritor, etc.), que Cardoso Pires qualifica como uma limitação de movimentos (Cardoso Pires, 1999 [1972]: 174): “[...] o homem censurado entrou em esclerose. Os seus movimentos tornaram-se mais limitados, a sua escrita mais vaga, sem autoridade”, também os censores arcavam com as consequências desta autocensura, pois, para não serem acusados de pouco profissionais ou como tendo formação insuficiente para o ofício, carregavam na tinta do castigo (idem, 175): “Onde não percebia, cortava – diziam os profissionais do jornalismo – e onde farejava a mais longínqua insinuação comprometedora fazia o mesmo, riscava. Por outras palavras, também ele, censor, lia a medo e praticava a sua autocensura.”

Nos princípios seguintes, intitulados “As relações alienadas”, “As censuras paralelas”, “Escalonamento dos *mass media* e definição de áreas de perigosidade” e “A morte civil” Cardoso Pires disserta sobre todos os efeitos e consequências sociais, individuais e nas instituições que o aparelho censório influencia. Em “A morte civil”, o autor examina como (idem, 188): “Retrair o editor e apagar a presença social do escritor português eram dois lances do mesmo jogo que a Censura desenvolvia metódica e sistematicamente.” Esse “apagamento social” do escritor era, essencialmente, o que constituía a “morte civil” (idem, 191): “Da Censura à morte civil vai um passo. O escritor, com o estigma do silêncio e com os menosprezos que lhe intentaram os estrategos do Gabinete Fantasma, não demoraria a ser igualmente expurgado pelas censuras paralelas e a sentir-se afastado pelos temerosos e pelos beneficiários do *establishment*.” Estava instaurado um verdadeiro “*apartheid* intelectual”, no qual eram beneficiados os escritores (a maior parte medíocre) que apascentavam livremente no campo estéril da

censura, adoptando os ideais apregoados pelo fascismo português como valores insofismáveis (idem, 188-189).

Técnica do Golpe de Censura conclui com o nono princípio “Etapa final: a autocensura impossível”, no qual criticamente se opõe à ideia da primavera marcelista como apanágio de um tempo mais amigo das liberdades de expressão, contrapondo que é, na verdade, um tempo de reiterada negação dessas mesmas liberdades (idem, 196): “Entre o neoliberalismo e o neocapitalismo a dita “primavera de Marcelo Caetano” alimenta-se do estrume antigo”. A sua descrença e indignação põe a tónica sobre a ingenuidade que essa nomenclatura da “primavera marcelista” representa (idem, 197):

Se há ingenuidades paradoxais sem dialéctica que as salve, o projecto Marcelo Caetano é uma delas. Nenhuma instituição especializada em quarenta e tal anos de autocracia e de atentados aos direitos do cidadão pode, seja qual for a primavera, contribuir para a reeducação de um país que ela própria tentou deseducar rigorosamente durante os mesmos quarenta e tal anos.

Percebemos, assim, que a problematização da verdade e da mentira está em estreita ligação com a questão da manipulação da linguagem. Como já analisámos no subcapítulo I.3, não foi apenas o fascismo português que se centrou nas potencialidades da palavra e, conseqüentemente, da publicidade para determinar a mentalidade social e assim consolidar a sua imagem e influência, mas todo o maniqueísmo político ditatorial de qualquer quadrante dependia disso. Também noutros regimes fascistas é dedicada a máxima atenção e cuidado à publicidade de natureza ideológica e propaganda política, de que Portugal é um bom exemplo – todos se recordam do cartaz publicitário em que Salazar enverga as vestes, escudo e espada de D. Afonso Henriques, dotando-lhe uma aura de conquistador de uma nova era, um “estado novo”, por exemplo, ou (Infante do Carmo, 2008: 171):

[...] a colecção de cartazes *A Lição de Salazar* (1938), comemorativa do 10º aniversário da investidura de Salazar como ministro das Finanças e afixada nas paredes das escolas primárias do país. Também a fábula era, a par das canções e histórias exemplares, um género privilegiado pelo discurso escolar do Estado Novo, ao veicular a soberania da nação, da religião e da família.

Esta faceta publicitária é explorada por mimese na fábula: as frases que encimam alguns parágrafos assemelham-se a títulos de notícias ou de anúncios, vangloriando as

virtudes do imperador, como já vimos: “NUM GOLPE DE GÉNIO O IMPERADOR SALVA UMA ILHA NAUFRAGADA” (Cardoso Pires, 1972: 41). E é realçada, por meio da paródia, como se de uma história de aventuras se tratasse, com uma *vivacidade* de natureza radiofónica, no cabeçalho sobre o início de cada parte da história: “... NOVOS E SENSACIONAIS EPISÓDIOS DO DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO” (Cardoso Pires, 1972: 57), destacando o dinossauro como se fosse o herói de uma história de acção: os episódios são “novos e sensacionais”, relevando o poder como espectáculo e teatralidade, para quem lê ou escuta a fábula²³¹.

A divisão da história em partes como se se tratasse de fascículos ou episódios – o que dá um carácter folhetinesco e paródico à fábula do Dinossauro, articulando uma paródia de género, de toada irónica ou cómica, entre a fábula narrativa e o intertexto bíblico e a cultura audiovisual ou de banda desenhada²³² – remete às três fases de vida do Dinossauro, similares aos três actos da tragédia grega, o nascimento, vida e morte/declínio.

A “política da palavra”, conforme a enuncia Maria Lúcia Lepecki, é algo que não causa estranheza durante a leitura de obras literárias relacionadas intimamente com uma realidade política – por exemplo, na distopia de George Orwell, *1984* (1948), a já referida *Newspeak* é exactamente criada com o principal intuito de reformular por completo as origens e estruturas da linguagem de modo a torná-la mais próxima da mentalidade social que se pretendia: resignada, cinzenta e muda. Se não se disser a palavra, não se pensa sobre ela; e se não se pensa sobre ela, não poderá haver pensamentos subversivos relacionados com a própria natureza da palavra. Há, consequentemente, e desde muito cedo na história de cada regime ditatorial, uma crescente “desumanização da linguagem” (Steiner, 2012: 203)²³³. Esta fabricação do discurso desde a origem mais ínfima da palavra tem, no entanto, um carácter mais global: a noção de verdade e censura, e/ou verdade e rumor, consoante a preferida pelo regime. Isto é, a linguagem é simultaneamente sujeito e objecto de dominação intelectual e social a partir dos órgãos de poder – sujeito de dominação porque é o

²³¹ Vd. Anexo 2.

²³² Vd. Anexo 2.7.

²³³ Cf. capítulo III.

principal veículo verbal daquilo que é decretado e ordenado pelos ditadores, submetendo o povo a cada sílaba vociferada; e objecto dessa dominação visto ser submetida à reversão significado/significante e possível anulação semântica. Isto é demonstrado pela Câmara de Torturar Palavras em *Dinossauro Excelentíssimo* nas duas edições (Cardoso Pires, 1972: 58-59):

Estava ali o vocábulo em toda a sua biografia – antecedentes, raízes familiares, sabores que o tempo lhe dera, tudo. Sem estremecer, um olho na teia, outro na tira de papel, o Imperador não se precipitava. Mas de repente, se era caso disso, e com uma agilidade inesperada em tão avultada figura, zás, saltava sobre a palavra e devorava-a. Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.

Vocábulozinho mais desprevenido, era garantido – marchava. Adjectivo de meios tons ou advérbio escorregadio tinham sorte igual. O Reino para ser reino precisava de ficar reduzido a palavras de grande voltagem, era o plano dele.

Espera, raciocinou depois o Mestre, e a pontuação? Momento!, a pontuação nas mãos dos mexilhões anarquistas podia muito bem transformar-se em rasteiras, e havia que estar a pau. Ou por acaso alguém desconhece que uma reticência jogada a tempo no fim da frase não figura como um rastilho para conclusões inconfessáveis? E o ponto de exclamação? Haverá granada mais a prumo do que um ponto de exclamação?

Não, na sua qualidade de camponês de gramática asseada, o Imperador aprendera a dar valor a semelhantes ornatos de aspecto inofensivo.

Cada palavra (e cada sinal de pontuação) torna-se o arauto de uma possível revolução da linguagem – lembremos a frase de George Steiner (Steiner, 2012: 40): “A pontuação é também epistemologia.” Assim o ditador dinossauro assegura-se, ao manusear e vigiar ele próprio a Câmara de Torturar Palavras, com os seus monitores e fitas magnéticas, a montagem e desmontagem das palavras como organismos técnicos de estruturas mecânicas, e isto tudo enquanto a alguém é, eufemisticamente, “retirada a voz”, ou seja, censurado ou silenciado definitivamente – morto, torturado: “Algures, nesse momento, um mexilhão tinha perdido a voz.” (Cardoso Pires, 1972: 59) Vimos, no subcapítulo I.3., como a voz obtém esse papel de significação do corpo torturado como exemplo físico do efeito e consequência do poder (e da violência do poder). Mais do que significar a censura, metonimicamente, a tentativa de silenciamento da voz equivale ao escorrer do sangue e feridas dos corpos torturados, logo, o silenciamento da voz significa o silenciamento da vida – a morte. Quanto mais silenciados os mexilhões, mais eloquente é o poder do imperador-dinossauro.

A voz, no entanto, não esgota a sua polissemia nessa significação do sangue, e quando silenciada, da morte. Também é representada como símbolo máximo do poder do imperador, “nascida na” tribuna do discurso e ressoando no “alto”. Este “alto”, além de apontar à celestialidade do poder do imperador, pertence também à esfera do enigma e do indizível – é uma “voz maior”, com “caprichos das alturas”, mas difícil de traduzir para quem a escuta devido aos “pensamentos de cometa”, pese embora ser aplaudida e admirada (Cardoso Pires, 1972: 54):

A voz nascia na tribuna, vinha do alto, ou ia para o alto, lançada pelas bocas de um exército de altifalantes apontados às nuvens do inconcebível; era uma voz cercadora, que estava atrás e à frente ao mesmo tempo, e por cima também; voz maior, VOZ, emoldurada em palmas. Alinhados em esquadrões, sol e estandartes, os peregrinos esticavam o pescoço a procurar seguir-lhe o rastro pelos caprichos das alturas. Percebiam e não percebiam, pouca coisa, quase nada, dados os seus fracos conhecimentos do dialecto dê-erre, mas não era motivo para se afligirem: iriam compreender mais tarde, quando o padre e a professora Minha-Senhora os reunissem lá na aldeia para fazerem o comentário próprio. Aí seria o Discurso em tradução livre, mas por enquanto tinham o dos altifalantes, que era todo ao vivo e que os cobria com pensamentos de cometa.

«APOIADO!»

«VIVA O IMPERADOR!»

A voz é o elemento de coroação do ditador, aquilo que crisma o seu poder perante a multidão silenciosa e atenta, um poder ubíquo, como a “voz cercadora, que estava atrás e à frente ao mesmo tempo, e por cima também; voz maior, VOZ [...]”. Na edição de 1979, essa voz “cercadora” transfigura-se numa voz “perseguidora”, “nascendo da” tribuna (Cardoso Pires, 1979: 97):

A voz nascia da tribuna, vinha do alto, ou ia para o alto, lançada pelas bocas de um coro de altifalantes apontados às nuvens do inconcebível; era uma voz perseguidora que estava atrás e à frente e por cima também; voz maior, VOZ, emoldurada em palmas. Alinhados em esquadrões, sol e estandartes, os peregrinos esticavam o pescoço a procurar seguir-lhe o traço pelos caprichos das alturas. Percebiam e não percebiam, pouca coisa, quase nada, dados os seus fracos conhecimentos do dialecto dê-erre.

«IMPERADOR! IMPERADOR! IMPERADOR!»

O ditador dinossauro acaba por dotar, através do seu minucioso trabalho de reinventar as palavras dentro dos limites da “Ordem” (lema do seu sistema político do qual ele era o “Saber e Autoridade”), as palavras de um “valor oficial”, pré-determinado pela filtragem e triagem vocabular e semântica que a Câmara de Torturar Palavras efectuava. Esse “valor oficial” fundamentava, logicamente, o que se tornava facto verdadeiro, do que se tornava facto falso, muitas vezes através de recursos linguísticos como a sinonímia ou o eufemismo, com o qual se conseguia o laborioso artifício de modelar a verdade conforme conviesse: assim, não havia mendigos, mas “inadaptados”; e os infiéis não tinham leis de guerra porque eram umas “tropas sem ordem”, logo, não poderia ter havido guerra nenhuma entre a nação e os infiéis “Militarmente, pelo menos.” (Cardoso Pires, 1972: 34); e não havia impostos, mas donativos. Comprova-se a “surpreendente consonância da fábula com a orientação sócio-ideológica da linguagem” (Infante do Carmo, 2008: 166) porquanto é literariamente trabalhada a biografia de um dinossauro, um fóssil entre os vivos, um morto com autoridade para comandar a vida dos demais, e concomitantemente (Infante do Carmo, 2008: 166): “[...] ficcionaliza, no seu seio alegórico, a mentira do discurso único e constitui uma orquestração dialógica, saturada das vozes dissonantes que habitam e se enfrentam na esfera social.”

Tal caleidoscópio dialógico e discursivo também é explorado em *El otoño del patriarca*, dentro do qual se mistura a imaginação popular com as lendas, rumores e versões oficiais vivificados pelo narrador através da polifonia diegética (García Márquez, 1978 [1975]: 74):

[...] corrió el rumor, lo señalaban, mírenlo cómo está de acontecido que tiene que agarrarse el corazón, se le rompieron las costuras, murmuraban, se propaló la versión de que había hecho llamar de urgencia al ministro de la salud [...]. Estas y muchas otras versiones de su estado se iban haciendo cada vez más intensas [...]

[...] nos habíamos extinguido hasta el último soplo en la espera sin esperanza de que algún día fuera verdad el rumor reiterado y siempre desmentido de que había por fin sucumbido a cualquiera de sus muchas enfermedades de rey, y sin embargo no lo creíamos ahora que era cierto, y no porque en realidad no lo creyéramos sino porque ya no queríamos que fuera cierto, habíamos terminado por no entender cómo seríamos sin él, qué sería de nuestras vidas después de él, [...]

Criam-se verdades sobre verdades, como se disso dependesse a manutenção do poder. A vida do patriarca mantém-se obscurecida pelas versões fabricadas pelo governo: “pero sabíamos que ninguna evidencia de su muerte era terminante, pues siempre había otra verdad detrás de la verdad” (García Márquez, 1978 [1975]: 47).

A relação entre verdade e política é explorada desde a Antiguidade, e desde sempre se conheceram casos de manipulação da verdade com o intuito de proteger informação e salvaguardar o poder. Segundo Arendt, o povo não pode nem tem de saber tudo, até porque tal se poderia tornar nocivo para a sobrevivência das instituições governativas (Arendt, 2006: 238-9): “[...] a mentira pode muito bem servir para estabelecer ou salvaguardar as condições da procura da verdade [...]. E as mentiras, precisamente porque são muitas vezes utilizadas como substitutos de meios mais violentos, podem facilmente ser consideradas como instrumentos relativamente inofensivos do arsenal da acção política.”

Do mesmo modo, tal se reflecte em ambas as obras. Um contributo relevante para este estudo é o de Hannah Arendt, que disserta, no seu ensaio “Verdade e Política”, sobre a verdade racional (ou verdade da razão), a verdade filosófica e a verdade de facto, termos distintivos dos variados tipos de verdade que lemos nestas duas obras (Arendt, 2006: 248):

A verdade de facto, pelo contrário, é sempre relativa a várias pessoas: ela diz respeito a acontecimentos e circunstâncias nos quais muitos estiveram implicados; é estabelecida por testemunhas e repousa em testemunhos; existe apenas na medida em que se fala dela, mesmo que se passe em privado. **É política por natureza.** Ainda que se deva distingui-los, os factos e as opiniões não se opõem uns aos outros, pertencem ao mesmo domínio. Os factos são a matéria das opiniões, e as opiniões, inspiradas por diferentes interesses e diferentes paixões, podem diferir largamente e permanecer legítimas enquanto respeitarem a verdade de facto. A liberdade de opinião é uma farsa se a informação sobre os factos não estiver garantida e se não forem os próprios factos o objecto do debate. Por outras palavras, a verdade de facto fornece informações ao pensamento político tal como a verdade racional fornece as suas à especulação filosófica.

Por outras palavras: é a verdade de facto que consolida a política, enquanto a verdade racional, ou seja, aquela que discerne sobre as coisas e emite um juízo sobre elas, providencia a matéria para a verdade filosófica. Assim, a “verdade filosófica, quando surge na praça, muda de natureza e torna-se opinião, [...]” (Arendt, 2006: 248),

isto é, é detentora de uma natureza subjectiva e parcial, enquanto a verdade de facto é plural e asseverada por testemunhas, logo mais próxima daquilo que **realmente** aconteceu.

O patriarca manuseia a verdade conforme lhe convém, ou porque pretende que se entenda que o cometa atravessa o céu segundo a sua vontade, ou porque é ele que governa também sobre os elementos da natureza e assim delibera se chove ou faz sol, “[...] y él mandaba, de acuerdo, que permitiera otra vez el vuelo de las cometas y otras tantas diversiones de pobres que habían prohibido los infantes, [...]” (García Márquez, 1978 [1975]: 54) ou (idem, ibidem, 50):

[...] las descripciones de sus historiadores le quedaban grandes, pues los textos oficiales de los parvularios lo referían como un patriarca de tamaño descomunal que nunca salía de su casa porque no cabía por las puertas, que amaba a los niños y a las golondrinas, que conocía el lenguaje de algunos animales, que tenía la virtud de anticiparse a los designios de la naturaleza, que adivinaba el pensamiento con sólo mirar a los ojos y conocía el secreto de una sal de virtud para sanar las lacras de los leprosos y hacer caminar a los paralíticos.

Nesse sentido, considera-se que em *El otoño del patriarca* haja a “suspeita de que possa ser da natureza do domínio político estar em guerra contra a verdade em todas as suas formas” (Arendt 249), pois só combatendo a verdade em todas as suas formas se poderia criar a verdade preferida pelo governo, oficializando-a e difundindo-a como tal, gerando a restrição de acção e pensamento que já foi mencionada, e que também se verifica em obras distópicas como *1984* de George Orwell.

De igual modo Adriana Sandoval (1989)²³⁴ e Carlos Fuentes (1992)²³⁵ dissertam sobre a relação entre os diversos tipos de verdade – verdade oficial (a que é corroborada pelo governo), verdade real (o que de facto aconteceu) e verdade individual ou mitológica (aquela na qual o povo crê) – que definem o discurso narrativo nesta obra, composto por variados rumores e lendas populares além das versões oficiais despachadas pelo governo do patriarca.

²³⁴ Na obra *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*. Pp. 167-221.

²³⁵ Na obra *Valiente mundo nuevo: épica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*. Pp. 194-212.

Há, como tal, outra verdade que subjaz ao longo de todo o romance *El otoño del patriarca* e que se prende com aquilo que vai sendo narrado pelas testemunhas: a já mencionada verdade subjectiva, individual, mitológica – a história do chefe sobrevive graças à boca do povo. O narrador na obra de Gabriel García Márquez é o imenso povo hispano-americano; primeiro, aquele que abre a porta da casa presidencial; e ao longo de todo o romance a história é contada numa massa múltipla de vozes que confessam e se contradizem sobre como foi o ditador e a sua vida: “Sólo entonces **nos atrevimos** a entrar” (García Márquez, 1978 [1975]: 5), “**vimos** el retén en desorden de la guardia fugitiva,[...]” (idem, 5), “**Abriéndonos** paso a través del matorral asfixiante **vimos** la galería” (idem, 5), “y allí **lo vimos a él**, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, [...]” (idem, 8), etc., enfatizando o facto de o terem visto através da repetição pronominal, como se precisassem de o afiançar continuamente. O povo é também protagonista – é a sua visão do patriarca que conta, integrada na poliédrica polifonia narrativa.

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, porém, tal não acontece. A verdade de facto, conforme Hannah Arendt a explica, é também manuseada, mas de outra forma: através das palavras, como temos visto. As palavras propulsionam a realidade que o governo pretende e que o imperador prefere: “Muito importantes também eram certas palavras que se usavam para abrir portas e discursos. Bem manobradas, valiam como chaves e feliz de quem as soubesse usar.” (Cardoso Pires, 1972: 46) Tornam-se uma metáfora daquilo que o fascismo veiculava e tentava introduzir como elemento agregador de toda a ideologia adoptada para o país – as palavras eram as chaves dos discursos, das mensagens e da própria verdade que se pretendia esculpir (Lepecki, 2003: 151):

Em D[inossauro] E[xcelentíssimo], com efeito, o Fascismo é um jeito especial de produzir, de veicular e de controlar a palavra. Toda a problemática política e cívica do Salazarismo se põe, então, em termos de discursos, destes só havendo dois tipos: os obrigatórios e os proscritos. [...] No Mestre enquanto produtor e controlador de discursos – na verdade um anti-Mestre – põe-se, então, o sumo dos sumos da inversão paródica do Cristo em Salazar.

Em *Dinossauro Excelentíssimo* o leitor conhece apenas o *modus operandi* do Imperador, além da sua história, e as consequências das suas acções nos ditos e angústias dos mexilhões.

Em nenhum momento é dada voz narrativa aos mexilhões, confinados ao seu papel subalterno ao longo de toda a fábula, o que representa metaforicamente a subvalorização do povo português durante o salazarismo. Exactamente porque o narrador não é polidiegético e onnisciente como em *El otoño del patriarca*, sendo, ao invés, um contador de uma história a uma menina em específico, a Ritinha, tal delimita a verdade a um contexto intimista e interpessoal, encarando a fábula como uma história distante de outros tempos, o que, por si só, releva a ironia e a sátira daqueles que fazem por esquecer, ou antes *desmemoriar*, os capítulos mais negros da história do seu país, o que o próprio autor critica no posfácio, como já foi mencionado (Lepecki, 2003: 140-1):

[...] a contextualização comunicacional encarrega-se de abrigar o discurso na oralidade [...] e da intimidade familiar [...]. A proximidade interpessoal, típica da comunicação de viva voz [...] resulta em efeito de presentificação dos corpos de falante e de ouvinte – mas, sobretudo, do primeiro –, com consequências naturais quanto a um terceiro corpo, o do leitor [...]. Ritinha, tal como nós, tem de ir aprendendo a centrar a atenção em dois alvos: o espaço-tempo onde se conta e o que é contado. [...] as sucessivas contextualizações e recontextualizações remexem a nossa enciclopédia, assim colocando, em pano de fundo de recepção, os temas da memória, do conhecimento e da palavra.

A própria noção de verdade vai-se, assim, transformando ao longo do romance e da fábula, consolidando um jogo de linguagem múltiplo e caleidoscópico que sustenta e dinamiza a alegoria política de ambas as obras. No caso de *El otoño del patriarca*, a alegoria lírica dos ditadores da América Hispânica; e no caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, a alegoria metalinguística da ditadura de Salazar.

Todo o romance de *El otoño del patriarca* é um monumento à memória do patriarca como metonímia dos ditadores da América Hispânica – a memória não existente verdadeiramente, mas subsistente no imaginário popular e na história colectiva do povo. Assim se constitui também a alegoria política metalinguística de *Dinossauro Excelentíssimo*, uma fábula concebida em nome da fragilidade da memória.

A história é narrada do ponto de vista do poder e das classes sociais elevadas que recorriam aos cronistas e historiógrafos para que a vida e obra do seu reinado

perdurasse nos registos e anais do reino (Veyne, 2008: 13) – e que *El otoño del patriarca* transfigura, ao focar a voz narrativa no povo, centrando a história biografada no patriarca, porém com constelações de pequenas histórias e cenas das personagens plebeias.

Em *Dinossauro Excelentíssimo*, o imperador exerce o poder através da palavra, reformatando a realidade à medida que vai alterando as palavras desde a etimologia até ao seu vestígio possível de resistência. Todo o seu percurso é pautado pelas palavras: desde o início que sente afeição pelas “palavras difíceis” até ao clímax narrativo em que constrói uma Câmara altamente tecnológica de captação, selecção e modificação verbal, a fim de “purificar o Reino”. O seu destino messiânico cumpriu-se, assim como o do patriarca e dos seus baralhos do destino: não foram nem mortos nem castigados por ninguém, senão por eles mesmos, perdendo-se no labirinto solitário do poder, prisioneiros da sua própria condição de chefe. Mas nem um nem outro tiveram direito à morte, pois fora-lhes roubada, ao patriarca pelas inúmeras vezes que foi noticiada e depois desacreditada até o “tiempo incontable de la eternidad” ter terminado, e ao imperador por já nem ser “homem nem estátua”, nem fazer “parte deste nosso mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres”.

Outro aspecto que releva a palavra como parte da *performance* do poder, como parte activa do poder – ou seja, que lhe dá dinamismo e vivacidade discursiva, diluindo as fronteiras entre o texto escrito e a oralidade – é a violência que representa. Enquanto em *Dinossauro Excelentíssimo* a violência se prefigura como o silenciamento da voz dos mexilhões, como já vimos, em *El otoño del patriarca* essa violência é representada em cenas específicas da obra, como a refeição do ministro da defesa, o assassinato de Letícia e do filho Emanuel, as práticas hediondas de José Ignacio Saénz de la Barra (e a sua morte, depois), entre outras, e ainda, pela violência ética que pauta toda a obra. Essa violência ética está presente, por exemplo, na venda do mar. Não é uma violência física, da qual se subentenda a tortura, a violação ou o assassinato, como no caso do silenciamento da voz dos mexilhões, mas é uma violência de ordem moral, ética, porque à gente que habita aquele país inominado está a ser-lhe retirado o mar, valor essencial da sua identidade geográfica, em nome de um pagamento. Esse episódio da venda do mar prefigura, além da espoliação dos povos latino-americanos feita em nome de

interesses económicos, toda a violenta usurpação que foi feita às regiões da América Hispânica no decurso da História.

Em “Violencia política en Latinoamérica: una descripción a partir de narraciones literarias”, de Viridiana Hassan, é feita uma listagem de autores hispano-americanos que abordaram nas suas obras os contextos de violência política transpostas para um plano ficcional, e o que originou essa mesma violência e a consolidou como paradigma criativo do mundo literário hispano-americano. Citando Saúl Sosnowski, estabelece um elo entre a ideologia e a literatura, tendo em consideração também a força e propósitos que a literatura hispano-americana se propunha com este tipo de obras: a violência é encarada como uma personagem de um continente em convulsão.

Seguidamente, e de acordo com Ariel Dorfman, que estabeleceu alguns parâmetros de análise da violência na literatura hispano-americana²³⁶, há uma caracterização da violência de cada obra estudada: vertical e social, horizontal e individual, e inespacial e interior. A violência vertical e social está relacionada com a percepção das personagens como vítimas, rebelando-se diante do sistema político e utilizando a violência enquanto manifestação colectiva. A violência horizontal e individual trata da luta de indivíduos semelhantes entre si (do mesmo grupo, da mesma estirpe, do mesmo degrau hierárquico), podendo inclusivamente lutar com aqueles que estimam se disso depender a sua própria sobrevivência. A violência inespacial e interior é aquela que se relaciona mais intimamente com o espaço interior das personagens, das suas inquietudes de alma e angústias que provocam violência, se não contra aquilo que atormenta a personagem, pelo menos contra si (por exemplo, o suicídio ou a auto-mutilação): neste caso, a personagem finge indiferença para com aquilo que a atormenta (daí a inespacialidade).

A violência granjeia protagonismo no que toca à caracterização da retórica do poder. A retórica usa um discurso de violência. A ensaísta Viridiana Hassan recorre à história religiosa e à sociologia: “Latinoamérica ha sido siempre un territorio de violencia, donde los hombres y mujeres hemos grabado en la memoria arquetipos de dioses de guerra” (Hassan, 2013: 264), para provar que a violência é uma forma de estar

²³⁶ Em «La violencia en la novela hispano-americana actual» in *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, t. IV (pp. 387-410). Biblioteca Ayacucho.

e de ser das pessoas oriundas da América Hispânica, o que, apesar de interessante, se torna uma interpretação errónea e superficial por ser demasiado generalizada e que não respeita as características individuais que também formam parte desse todo. De facto, não se compreende esta generalização: já Beorlegui, quando disserta sobre a Filosofia de Libertação, declara, como já havíamos visto que “pensar desde Latinoamérica es pensar desde la opresión”²³⁷, o que não deixa de ser uma visão redutora da história do continente.

Não deixa de ser interessante, todavia, a análise que Hassan e demais autores fizeram sobre a violência na literatura hispano-americana: no caso das obras do nosso *corpus*, todos os tipos de violência se congregam, pois o poder, em si mesmo, é um fenómeno que abraça as várias faces da violência. Assim, a violência vertical e social, que entende as personagens como vítimas, fará sentido, uma vez que os ditadores se isolam do poder a tal ponto que se tornam vítimas dos seus próprios actos, trazendo todas as outras vítimas (mexilhões, gente anónima) consigo. Por outras palavras, quando o ditador é cercado pela solidão do poder, torna-se também vítima. A violência horizontal e individual também se coaduna numa aproximação analítica, sobretudo na obra *El otoño del patriarca*, na qual o general patriarca terá de perceber quem o trai e em quem pode confiar, debatendo-se muitas vezes com conspirações políticas que o enredam nas tramas do poder. A violência inespacial e íntima tem igualmente lugar, já que a decadência do poder provoca um maior isolamento do ditador, cercado pela solidão e pela incapacidade de amar. No caso do imperador-dinossauro, o seu alheamento não tem que ver com a incapacidade de amar, mas a soberba, que, em última análise, provoca a sua queda final.

Ainda assim, a violência associada ao poder tem mais matizes do que aqueles que são analisados por estes autores, já que funciona como um conjunto de elementos de instrumentalização do poder, articulando-se num sistema burocratizado, e na eficiência técnica da repressão e da tortura. No caso de *El otoño del patriarca* essa

²³⁷ Na página 137 desta tese: “[...] Para un grupo cada vez más significativo de filósofos latinoamericanos, como afirma Gustavo Ortiz, pensar desde Latinoamérica era pensar desde la opresión. Por tanto, el único pensar posible que les quedaba era un pensar político y liberador. El lugar donde emerge y se expresa el ser de lo latinoamericano y donde se incide en su liberación, es el ámbito de lo político.” [Beorlegui, 2004: 668]

instrumentalização é extravasada para representar, histórica, mítica e literariamente, o passado de convulsões e espoliações que foi o da Colômbia e da América Latina e Caribe (Navarro, 1990: 81):

Embora seja notório que o autor baseou sua narrativa em fa[c]tos reais, como ele mesmo já afirmou em diversas ocasiões, o frequente recurso à hipérbole, que abunda no livro, faz com que as descrições cruéis sejam suavizadas, por serem um tanto fantasiosas. Isto é, seu impacto não é tão forte porque o leitor gradualmente se acostuma a este tipo de exagero retórico que caracteriza o estilo do escritor colombiano, não o associando à realidade histórica latino-americana. [...] *O Outono do Patriarca* é o romance que trata da violência com mais ímpeto e coragem. [...] Através de fascinantes imagens literárias, o autor descreve os mecanismos sócio-políticos que moldam uma ordem económica perpetuadora da miséria da maioria da população. Porém[,] e este é um ponto importante, García Márquez alcança esta relação com um criativo e refinado senso de humor que nunca lhe permite enquadrar-se no mero panfleto ou influenciar-se pelo maniqueísmo das versões lineares da história.

De novo, o humor – o riso – a participar no jogo literário, subversivo, satírico.

A *performance* do poder, para ser bem feita, tem de ser sustentada ideologicamente por valores de unificação e glorificação, normalmente associados à exacerbação do nacionalismo. Já vimos, nos subcapítulos I.3 e II.1, como o patriotismo e o “bem maior” da nação são o elo aglutinador das massas em torno de dois objectivos comuns: seguir o chefe, servir a nação.

Doris Sommer (Sommer, 1993 [1991]: 30-51) estabelece uma ligação alegórica entre o amor erótico e o patriotismo nas obras literárias hispano-americanas, como se as duas componentes estivessem interligadas do ponto de vista temático e narrativo, e uma configurasse uma forma de estar e de ver privada, individual (o amor erótico) e a outra uma forma de estar e de ver pública, colectiva, social (o patriotismo). De facto, é interessante pensarmos que em *El otoño del patriarca*, as duas esferas – o privado e o público – se mesclam na rotina e hábitos do patriarca como se se tratassem de uma realidade apenas: é comum haver reuniões de embaixadores que se seguem a jogos de dominó, ou viagens diplomáticas que são interrompidas para visitar Manuela Sanchez, a sua musa do eclipse. Não obstante, esta consolidação da esfera pública e privada do “reino de pesadumbre” do patriarca, em vez de completar uma visão narrativa sobre a história e a memória, deixa interstícios e vazios por preencher: de que ditador falamos quando o chefe de poder se entretém a contar as horas até poder visitar o seu amor?

De que poder falamos, quando o velhíssimo patriarca se entretém vespertinamente a deleitar-se sexualmente com *lolas* colegiais? A única resposta que obtemos é esta: é um tipo de poder territorial. O patriarca apenas *ocupa* a casa. Não a governa, propriamente – quem o faz são os seus sócios e ministros burocratas –, não a gere – quem o faz é sua mãe Bendición Alvarado –, e desconhece tudo o que se passa em termos legislativos e executivos. O patriarca limita-se a prosseguir na sua rotina reversível, ocupando a casa com a mesma passividade com que as vacas e os *gallinazos* o fazem. É um animal de paisagem, já não um animal político, como nos enunciava Aristóteles sobre os homens que usavam a voz para fazer valer as suas posições. É um velho de vícios sem virtudes políticas, ocupando o espaço da *polis* para dar azo às suas paixões ignóbeis.

O patriarca, ao contrário do dinossauro cardoseano, é uma personagem que ainda não desabitou a sua infância e os seus apetites de adolescente enamorado para ocupar a cadeira do poder – cadeira que não é onipotente. Variadas vezes nos apercebemos que o general é uma figura-chave que permite a ocupação de forças externas e a exploração dos recursos daquele país inominado, em troca de rebuçados e de revistas pornográficas. Os três eixos da idade humana – infância, adolescência e velhice – interseccionam-se no patriarca, e revelam ou a imaturidade política para lidar com as questões de desigualdade social (que conhecemos através do bairro pobre onde Manuela Sánchez vive, ou dos leprosos e marginais que habitam o palácio), ou uma ignorância infantil perante matérias legislativas (sendo o seu analfabetismo talvez o aspecto mais ilustrativo), a sua persistente empresa para canonizar a mãe (assemelhando-se a uma “birra” de um jovem insatisfeito com o mundo), ou o seu total desconhecimento para com alguns dos episódios mais escandalosos do seu regime centenário (o episódio dos meninos da lotaria e os actos bárbaros perpetrados por Ignacio são disso exemplo).

O imperador-dinossauro, pelo contrário, desde criança que se dedica às “frases de alçapão”, havendo dúvidas sobre a sua infância (Cardoso Pires, 1972: 12): “Teria tido infância? Mistério: neste ponto os cronistas tropeçam no aparo e saltam uns anos.

Limitam-se a afirmar que já em criança tinha a marca inconfundível dos chefes [...]”²³⁸. A “marca inconfundível dos chefes” já se demarcava como atributo do “Imperador e Mestre” que seria. A hipersexualização associada ao poder do patriarca não se verifica na meta-fábula – apenas o “Saber & Autoridade” ocupa as horas de trabalho do imperador (Cardoso Pires, 1979: 81): “Quanto tempo gastou o Imperador a perseguir as palavras que empestavam, dizia ele, o Reino? Meses e meses. Anos. O melhor da vida, o suor da insónia.” A sua dedicação cega à palavra e à limpeza do reino tornam-no uma criatura sem idade nem forma humana, completamente cercado pelo poder. A suma ironia é essa: a total dedicação à palavra (metonimicamente, ao poder) isolou-o da sua circunstância humana.

Compreendemos, assim, que o *actio* ou performance do poder se baseia nos vários matizes da palavra. O medo e a violência são os principais efeitos de *pathos* para controlar o *ethos* – o carácter – da população. Recorrendo-se, claro, ao *logos* – à palavra, como temos vindo a desenvolver. A palavra, mais do que *logos*, é entendida como fonte temática e intersemiótica: a voz que *significa* o sangue dos torturados e silenciados, o grafismo que, em *Dinossauro Excelentíssimo*, amplifica o volume grotesco da sátira, e a burocracia como representação do sistema mecanizado da censura e da repressão. Compreendemos também que, no caso de *El otoño del patriarca*, a esfera pública e a esfera privada do poder se confundem: o amor e o erotismo equivalem-se. O amor à pátria e a hipersexualização do patriarca mesclam-se, deixa de haver distinções. O patriarca age como um actor sempre à espera de ser chamado à boca de cena, mantendo-se nos bastidores do “espectáculo do poder” enquanto o duplo Patricio Aragonés, os ministros, os embaixadores estrangeiros, Leticia e Ignacio governam em seu lugar. Fica-lhe reservado o lugar de espectador da decadência de um país, assistindo à vertigem social e à crise económica enquanto as meninas colegiais lhe alimentam a luxúria, e se passeia no labirinto fechado das suas memórias. A sua passividade, simultaneamente infantil e senil, alimenta a violência e a crise do país. Por outro lado, o imperador-dinossauro afirma o seu alheamento dos homens voltando-se para o

²³⁸ Na edição pós-25 de Abril (Cardoso Pires, 1979: 60): “Teria tido infância? Mistério, neste ponto mesmo os cronistas mais cautelosos tropeçam no aparo e vão estatelar-se na História, uns anos mais adiante. À falta de melhor põem-se a escrever Saber e Autoridade, Saber e Autoridade, Dinossauro, copiando o lema imperial gravado nas moedas, nas placas de rua e nos edifícios, e assim apuram a caligrafia.”

universo. Ambos os ditadores, um passivo e outro distante, são cercados pelo seu próprio poder. A palavra assumiu todos os *entre-lugares*: o opressor, perseguidor e castrador torna-se objecto da sua própria desintegração como chefe de poder. Não há manuseamento da verdade nem adulteração de palavras que os resgate do isolamento do poder. E as memórias que ficam são as dos outros, como veremos na próxima secção.

III.4. – Da memória: o imaginário da ditadura

Falta apenas um cânone para que a estrutura das retóricas de poder nas obras *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e *El otoño del patriarca* (1975) se erga: a memória. Em termos clássicos, este não era o último cânone de regras a decorar para se dizer um bom discurso, mas o penúltimo (Beristáin, 1995 [1985]: 305). O último estava reservado à performance do discurso, ao acto de o representar perante um público: o *actio/pronuntiatio*, que tratámos na secção anterior. Todavia, para esta dissertação, trocámos a ordem por um motivo: é do texto que se constrói a memória. O texto é o que fica, e o que se herda, de leitor em leitor. A nossa proposta foi estabelecer um estudo das retóricas do poder que tornassem à Retórica não para buscar a expressividade elocutiva, que todos conhecemos, mas para recolher a estrutura interdiscursiva e temática subjacente nos textos. Utilizámos os cânones como princípios de análise interdiscursiva (interligando o Comparatismo, a Retórica, o Poder e a História), possibilitando o uso do *entre-lugar* como ponto de equilíbrio entre as duas obras.

O cânone clássico da memória define-se como a memorização do discurso, após todas as outras fases de preparação do mesmo, antes da sua representação (Beristáin, 1995 [1985]: 305-306). Nesse sentido, articula-se também directamente com o primeiro cânone – *inventio*, ou invenção – porquanto a capacidade inventiva não cria a partir do zero, do nada, mas da recollecção de pensamentos já existentes, de recordações (Lausberg: 2011, 91). É a memória que principia e cessa o ciclo discursivo. Na arte literária, a memória acompanha todo o processo: desde o processo de escrita ao processo de leitura e compreensão do texto. Não entraremos em noções cognitivas da leitura e compreensão dos mesmos e como a memória humana se transfigura no acto de ler, pois tais questões transcendem o nosso campo de estudos e não são pertinentes para agora. A memória a que nos referimos é a memória que Mendelsund descreve (Mendelsund, 2015: 299): “A memória é feita do imaginário; o imaginário é feito de memória”.

Quando José Cardoso Pires e Gabriel García Márquez escreveram as obras que analisamos, usaram, além da memória das leituras e experiências de vida, aquilo que é o principal instrumento de trabalho de todo o escritor: a capacidade de criar imagens,

de imaginar outra realidade. Realidade que, no caso de *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*, é uma realidade representada por meio satírico e grotesco, neo-barroco ou popular. O *homo rhetoricus*, a categoria retórica de Peter L. Osterreich que dissecámos no subcapítulo 1.2.3., é a agregação, podemos assumi-lo, dessa representação disforme e teriomórfica das figuras, espaços e vozes do poder com a sátira. O *homo rhetoricus*, como conceito de antropologia retórica, entende que cada ser humano é sujeito e objecto de retórica. Transpondo este aspecto para o jogo literário que vimos assistindo no decurso desta dissertação, o *homo rhetoricus* é, mais do que a personagem do imperador-dinossauro e do que o general patriarca, o fio de Ariadne que nos guia pela narrativa. O *homo rhetoricus* é o poder imaginado, extraído das imagens e discursos de poder, e o poder desconstruído como universo de figuras míticas. Desconstruído numa veia satírica e pela deformação literária.

Ambas as obras, mais do que representações do declínio do poder ou da ascensão e queda de um imperador-dinossauro pelas figuras e arquétipos do ditador, são sujeito e objecto da combinação literária entre jogo (de géneros – fábula, epopeia, romance – e de linguagens – popular, calão, gráfica, visual), memória e sátira. A memória, em articulação com a imaginação que nos foi veiculada pela retórica, é indissociável dos actos de criação artística.

Não esqueçamos que é através da ironia que o *homo rhetoricus* se potencia como forma de conhecimento do *outro*, do estranho, do alheio. No nosso caso, não falamos de ironia, mas de sátira, e esse *outro* é, nestas obras, a figura do chefe de poder. Tanto o imperador-dinossauro como o general patriarca são objectos de sátira e distorção – e estas formas e estilos de representação configuram uma retórica de poder que procura perpetuar uma memória alheia àquela mantida pela memória institucional e registada do poder, a memória omissa. Os escritores servem-se das biografias, histórias e experiências em torno dos ditadores reais para decalcarem uma retórica humana do poder que sirva como meio de reescrita do tempo, espaço e vozes que se silenciaram nos períodos das ditaduras. Uma reescrita feita do *entre-lugar* que é a assimilação da versão considerada oficial ou legítima, a versão vivida e a versão imaginada, a partir dos vários eixos discursivos que se combinam nas obras, e, concomitantemente, critica e subverte, por via satírica e irónica, as tais versões “oficiais” ou “legítimas”. Neste sentido, falamos da literatura como espaço de memória, certamente, como já havia sido

desenvolvido pela comparatista Helena Carvalhão Buescu (Buescu, H. C., 2013: 15): “A literatura é um dos sítios fundamentais de localização da memória cultural [...] como herança permanentemente negociada com passados, presentes e futuros, património *im-perfeito* e por isso património sempre *em vias de fazer-se*.”

Helena Carvalhão Buescu chama os estudos de memória e o conceito de memória cultural para os estudos literários como saber agregador das humanidades, cuja atitude dinâmica e contemplativa (entendendo a contemplação e observação como acção activa e transformadora, e não passiva e inerte²³⁹) expõe uma construção da experiência humana e uma “dimensão de presença” que implica uma mediação entre os passados, presentes e futuros, enquanto se afirma como “gesto decisivo de modelização sempre variável do mundo” (Buescu, H. C., 2013: 14). Recorre aos estudos de Maurice Halbwachs (*La Mémoire Collective*, 1950), Siegfried Kracauer²⁴⁰ (obra póstuma *History – The Last Things Before the Last*, 1969), Paul Ricoeur, entre outros, para dar conta da literatura enquanto (Buescu, H. C., 2013: 16):

[...] permanente reconfiguração da nossa posição histórica e simbólica dentro da cultura em que nos reconhecemos. A experiência literária confronta-nos com a experiência do mundo (da casa) que nos é comum, bem como com a experiência daquilo que no mundo nos é *incomum*, e a que acedemos pelo arquivo de diferenças de que a literatura se constitui como um dos imensos repositórios.

Esse “arquivo de diferenças” é a mediação dos vários *entre-lugares* que, no tal jogo dialéctico de assimilação e confrontação entre o mito e a história, verdades e incertezas, constitui as várias experiências intersubjectivas e intersemióticas que caracterizam o tecido cultural da presença humana ao longo do tempo.

²³⁹ É particularmente feliz a forma como esta grande especialista do comparatismo trabalha a noção de lentidão e inacabamento como pontos fortes do saber humanístico e dos estudos literários comparados (Buescu, H. C., 2013: 18): “A ideia de que contemplamos continuamente esse passado na sua relação com o presente leva-nos a entender o carácter deformador de tal atitude contemplativa e, por isso, o seu potencial de revisão, que é também a certeza do incerto, a consciência do inacabamento do saber em que radica a possibilidade sempre à espreita do inesperado. É por esta razão que a contemplação humanista não pode ser entendida como uma atitude passiva, mas como uma específica forma de acção, de relação com o passado, que não apenas aceita o carácter tardio do conhecimento histórico, humanista e literário, mas nele encontra razões suficientes para se alegrar.”

²⁴⁰ Este autor, teórico da Escola de Frankfurt no cinema e fotografia, desenvolve a sua reflexão recorrendo ao conceito husserliano de *Lebenswelt*, já abordado.

Já vimos que os passados e presentes se cruzam na tessitura narrativa das obras do nosso *corpus*, em subcapítulo próprio (III.1.). O “património *im-perfeito*” e que continuamente está “*em vias de fazer-se*” associado à literatura é moldado continuamente pela memória e imaginação do escritor e pela memória e imaginação do leitor. O livro, em si mesmo, é um elo dialéctico entre quem escreve e quem lê e entre a memória e a imaginação. A escrita depende da memória, que, por sua vez, depende da imaginação. Relata-nos Cardoso Pires numa entrevista (Ribeiro M. , 1998: 30): “Se o jornalista for escritor, sabe escrever o que é fundamental. Depois, tem de ter imaginação, pois sem ela não se pode ser nem escritor, nem jornalista, nem leitor. O pior leitor é o que não tem imaginação. O livro não é o que lá está, é o que a pessoa imagina. O livro é escrito por quem lê.”

A memória é o plano interdiscursivo sobre o qual se desenvolvem todos os outros cânones, porquanto interliga a noção de poder, comparatismo e colecção histórica ou de experiências feitas, veiculados pela expressividade e dimensão elocutiva da linguagem. O *homo rhetoricus* opera a partir daí, da ligação entre memória e imaginação, *ironizando* (ou, mais especificamente para as obras do nosso *corpus* de análise, satirizando e subvertendo). É da memória que é trazida a invenção – no sentido de recriação e colecção, e não de criação pura – da figura do ditador conforme é explorada nas duas obras, decalcando o arquétipo da figura do poder das narrativas de ditador para, depois, se operar uma subversão, por meio grotesco, teriomórfico e intertextual daquilo que o poder, em termos literários e satíricos, representa. É pela memória que se recalcula a noção de tempo e espaço não como dimensões narrativas lineares, mas como pontos de cruzamento – cronótopos – que dialogam, criticamente, com as narrativas históricas categorizadas como legítimas ou oficiais, oferecendo perspectivas que assumem o seu espaço de *entre-lugar*, de assimilação e confrontação com essas mesmas perspectivas. E é, também, pela memória que a palavra é pensada como um desafio aos discursos de poder – um desafio literário contra os instrumentos de violência usados pelas representações do poder.

Mas como trabalha a memória enquanto plano interdiscursivo nos discursos literários que estudamos aqui? Na verdade, a memória situa-se num dos pólos dessa dialéctica que é espelhada pela retórica do poder nas obras do nosso *corpus*, sendo que o outro pólo é a imagem ou o conjunto de imagens – o imaginário. Ambos os pólos se

relacionam de forma interdependente, porquanto são causa e consequência um do outro. Henri Bergson e Paul Ricoeur estudam o papel da memória em estreita articulação com as imagens por ela suscitadas. A partir da ideia bergsoniana da passagem entre memória pura e memória imagética, Ricoeur reflecte sobre esta relação na sua obra *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000)²⁴¹ e aponta algumas pistas para entendermos melhor a relação entre esses dois tipos de memória, conforme Bergson havia exposto na obra *Matière et Mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Paul Ricoeur reflecte sobre o papel do imaginário na memória, a partir da distinção entre a “memória que recorda” e a “memória que repete” (Ricoeur, 2004: 52):

The distinction between a “memory which recalls” and a “memory which repeats” was the fruit of a method of division that consisted in distinguishing “two extreme forms of memory in their pure state”, then in reconstructing the memory-image as an intermediary form [...]. And it was in the act of recognition that this fusion occurred, signalled by the feeling of *déjà vu*. It is also then in the work of recollection that this operation of putting the “pure memory” into images can be grasped in its origin. We can speak of this operation only as a movement from the virtual to the actual [...]. Other metaphors suggest themselves: movement from the depths to the surface [...]. Such is the “movement of memory at work”. It carries memory back so to speak into a region of presence similar to that of perception. But – and here we reach the other side of the difficulty – it is not just any sort of imagination that is mobilized. In contrast to the function of derealization, culminating in a fiction exiled to the margins of reality considered in its totality, what is celebrated here is instead the visualizing function of imagination, its manner of giving something to be seen.

A imaginação desempenha aqui uma função de visualização dos factos ocorridos, na mesma forma que Aristóteles disserta sobre o “dar a ver” que o poeta tem de intuir quando compõe os enredos e narrativas. Assim, da “memória pura” para a memória imagética segue-se o caminho proposto pela ficção, como um efeito de alucinação cognitiva operada pela memória (idem, ibidem):

If we follow this thought to the other extreme, descending from ‘pure memory’ to memory-image [...] we witness a complete reversal of the imaging function,

²⁴¹ Para este trabalho, utilizámos também a edição inglesa *Memory, History, Forgetting*, trad. por Kathleen Blamey e David Pellauer, Chicago: Chicago University Press, 2004.

whose shadow also extends from the far pole of fiction to the opposite pole of hallucination. It was the fiction-pole of imagination that I considered in *Time and Narrative* when I opposed fictional narrative to historical narrative.

O imaginário exerce, destarte, um efeito sedutor ou de alucinação sobre a memória, já que leva a que se veja o passado em estreita ligação com o presente. A memória pura, combinada com a memória imagética que o imaginário proporciona, conduz à percepção do que é lembrado e imaginado como algo visível ou já visto: cria-se, assim, um paralelismo entre a fenomenologia da memória e a fenomenologia da imaginação (idem, 55). A imaginação não poderá ser considerada um elemento de fraqueza quando abordamos a memória em todas as suas variantes cognitivas e de percepção. Pelo contrário, reforça o sentido da recordação porquanto lhe dá força simbólica. Imaginar é, neste sentido, ver melhor, compreender melhor (Ricoeur, 2004: 55):

A phenomenology of memory cannot fail to recognize what we have just called the pitfall of the imaginary, in as much as this putting-into-images, bordering on the hallucinatory function of imagination, constitutes a sort of weakness, a discredit, a loss of reliability for memory. [...] In this way, writing history shared the adventures of memories put-into-images under the aegis of the ostensive function of imagination.

A memória como parte da retórica do poder opera de duas formas: na forma de testemunho de um tempo e espaço vividos em contexto ditatorial, articulando-se com a imaginação no sentido de veicular representações do poder que subvertem ou deformam o humano; e de uma forma narrativa, interna, porquanto se trata de uma das características representativas do declínio que as personagens dos ditadores vivem.

Começemos pela forma interna, narrativa. No próprio âmbito narrativo, a memória participa no jogo literário a par da sátira e da dialética interdiscursiva e do *entre-lugar*. O binómio esquecimento-memória é um dos elementos que caracterizam a decadência de ambas as personagens, associando o esquecimento à senilidade.

Essa memória funciona de forma simbólica e orgânica nas obras. Um exemplo disso é a decadência do patriarca, que adquire contornos maravilhosos: o seu corpo reveste-se de elementos marinhos, parasitas subaquáticos, transformando-o num afogado, uma criatura desencaixada do meio em que vive (o palácio do poder povoado

de galinhas e vacas), restituindo-o à memória original do mar que se estendia defronte da janela, o mar que foi levado como pagamento da dívida externa. Também o imperador-dinossauro se vai alheando da sua forma humana, ganhando bossas e uma cor verde, ao ponto de imaginar a mãe (Cardoso Pires, 1979: 104):

Dobrado anos a fio à secretária, o Mestre tinha criado corcovas que lhe ondulavam o dorso de cima a baixo e ganhara um andar curvado e vigilante; e como escrevia com ódio às palavras, murmurando-as e roendo-as ao correr do aparo, os lábios foram-lhe desaparecendo. A boca não passava de uma cicatriz, salvo seja, e os dentes estalavam em escamas. Um bicho.

«JESUS, COMO TU MUDASTE.»,
diria a mãe se fosse viva.

Ou, na edição de 1972, em que regride nas suas memórias até à sua infância (Cardoso Pires, 1972: 67) : “Isso deve tê-lo levado para grandes longes em pensamento: [...] por estradas de camioneta ruça e trotes troquetroque, de burro alegre, recuando, recuando, amparado na sua santa mãe (mas sempre de costas, sempre voltado para a cidade) até à infância de camponês entre pinheiros e maçãs na arca.” Assim, a memória torna-se, além de um símbolo da fragilidade que percebemos através da decrepitude física e mental do patriarca e do imperador-dinossauro, uma coisa física, orgânica, que altera o corpo e os fazem regredir ou às primeiras memórias ou à memória da mãe. Torna-se significante (memória do mar e da mãe) e significado (decadência física, retorno às origens).

Internamente, esta memória articula-se com o imaginário do poder, também perpetuado pelas personagens. Ao patriarca de *El otoño del patriarca* chegam-lhe apenas as imagens do seu poder, uma vez que a sua dinastia tem tanto de poder solitário como de farsa. O seu papel de déspota é desempenhado pelos seus duplos, o sócia Patricio Aragonés, que inclusivamente abdicou da sua vida para servir melhor o modelo do patriarca (tornou-se analfabeto), e o “compadre de toda la vida” Rodrigo de Aguilar (e mais tarde, o temerário José Ignacio Saénz de la Barra), enquanto ao verdadeiro chefe – o *de jure*, não o *de facto* – são consignadas as tarefas mais inúteis de todas, como os jogos de dominó, supervisão das rotinas nocturnas da casa e recepção de visitas de embaixadores com nomes germânicos, vindos de um imperialismo europeu prontos a devorar o subsolo e o mar caribenho (García Márquez, 1978 [1975]: 100):

Eran imágenes de su poder que le llegaban desde muy lejos y le exacerbaban la amargura de cuánto le habían aguado la salmuera de su poder si ni siquiera le servía para conjurar los maleficios de un eclipse, lo estremecía un hilo de bilis negra en la mesa de dominó ante el dominio helado del general Rodrigo de Aguilar que era el único hombre de armas a quien había confiado la vida desde que el ácido úrico le cristalizó las coyunturas al ángel del machete, y sin embargo se preguntaba si tanta confianza y tanta autoridad delegadas en una sola persona no habrían sido la causa de su desventura, [...]

O patriarca imagina o alcance do seu poder, mas não o detém na sua mão – a tal “bolita de vidro” que era a pátria, afinal, escapava-lhe – ou seja, existe uma “pretensa ubiquidade [que] aumenta a fama e poder do déspota” (Navarro, 1990: 71), perpetuada porque o duplo (Navarro, 1990: 70): “Além de garantir a sobrevivência física e política do tirano, a morte do duplo e a posterior ‘ressurreição’ do ditador verdadeiro fazem crescer sua fama de imortalidade.”

Há uma continuidade do poder, como havíamos explorado no capítulo I.3., o “poder dentro do poder” (García Márquez, 1978 [1975]: 124): “y era así como el general Rodrigo de Aguilar había logrado establecer otro sistema de poder dentro del poder tan dilatado y fructífero como el mío [...]”; ou como é também representado no sistema da Torre das Sete Chaves, cuja “teia de palavras” da Câmara de Torturar Palavras era atentamente vigiada (Cardoso Pires, 1972: 92-93): “[...] na Torre das Sete Chaves a teia das palavras alastrava, obstinada como dantes, e que muito perto dela se reuniam uns personagens desmatelados, de fato no fio e lentes em cacos.”

Mas a verdade é que, além de o poder se tornar um *acto contínuo* graças ao papel dos duplos, no caso do patriarca, ou dos espelhos e máscaras, no caso do dinossauro, o poder também sofre um paradoxo, contradizendo esse acto contínuo. Interrompe-se, passa para *outro* que já não é o *eu* ampliado. E quando se dispersa, a fonte desse poder fraqueja, isto é, “cessa o seu fluxo de continuidade”. Por isso é que no final de ambas as obras, temos, por um lado, um imperador-dinossauro enfraquecido, cuja presença é evidenciada pela representação material da sua retórica: as estátuas do Reino do Mexilhão; e, por outro, uma casa do poder aberta de par em par para receber um tempo novo, um tempo depois do “tiempo incontable de la eternidad”. Como já observámos, o poder do patriarca fragmenta-se e dispersa-se, até

desaparecer, e o poder do imperador-dinossauro esvai-se. Apesar disso, até ao ocaso absoluto, os ditadores vêem-se numa imagem *aumentada* (pelos duplos e espelhos).

O imaginário de ambas as obras compõe-se de inúmeros motivos e símbolos. O motivo predominante é o bestiário: um friso simbólico de animais, composto por dinossauros, mexilhões, vacas e cães, entre outros, que desconstrói a representação humana, e, concomitantemente, associa o poder absoluto à corrupção absoluta. De início, somos confrontados, em *El otoño del patriarca*, com uma “casa presidencial” povoada de animais, as vacas sobem escadas e comem os cortinados e veludos das salas de reuniões, enquanto *gallinazos* obstinados entram pelos varandins da casa, vindas da planície infindável em que se tornou a ausência do mar. Tal concretiza e sobrecarrega o negativismo associado ao poder que corrompe o humano, como observámos num outro estudo, já citado²⁴².

Há uma aura bestial em torno do Imperador e do patriarca – não só pululam as referências teriomórficas na caracterização física de ambos os ditadores, como a sua conduta e carácter é definido por associação com alguns animais. No caso de *Dinossauro Excelentíssimo*, a sua desmesurada entrega à purificação da linguagem do reino opera uma transformação radical física (Cardoso Pires, 1972: 61):

Tempos depois quem visse os dois imperadores lado a lado, o de bronze e o de rosto de cera, perceberia os desgastes que os anos tinham trazido. Dobrado à secretária anos a fio, o Mestre criara bossas nas costas e como escrevia em largos comprimentos de onda para alô-mundos, murmurando as palavras, roendo-as ao correr da caneta, os lábios foram desaparecendo, sugados. A boca ficou em ferida, os dentes em escama – um bicho.

Tal é representativo da sua perda de humanidade por infligir crueldade ao outro – se se perdem como homens, tornam-se bichos. Nem sequer é no animal prefigurado

²⁴² Barata, 2012: 49: “As vacas e os bois são as imagens e símbolos mais frequentes: símbolos solares de mansidão, abundância e fertilidade, realizam nesta obra, de certo modo, uma oposição a esse seu sentido primordial: por se associarem ao patriarca, e com ele viverem na casa presidencial, revestem-se de um carácter negativo. Comem tudo, desde os cortinados aos retratos e tapetes de veludo, incluindo a mesa de dominó com as peças incluídas, devorando o recheio da casa à medida que avançam no seu território presidencial, ‘pastando’ os bens do patriarca e, num sentido mais lato, da pátria – de certo modo, as vacas são uma caricatura teriomórfica do próprio patriarca, que todos os bens pátrios ‘devorou’ enquanto o seu ‘manso pasto’ de eternos séculos devassava o país. O próprio patriarca é descrito como se se tratasse de um animal de grande porte: “(...) y por primera vez desde sus tiempos cabizbajos de buey de ocupación él subió las escaleras [...]” (García Márquez 2010, 61).”

em Aristóteles como “animal político” que o ser humano é, mas em menos do que isso, num ser indefinido, num bicho sem nome com escamas nos dentes e as costas com bossas, ou com fios de baba a escorrerem da boca como um boi ou com patas de elefante: “Surge-nos assim o Mestre, a crescer e a libertar-se da forma humana” (Cardoso Pires, 1972: 62), “arrastrando por toda la casa sus grandes patas de elefante en la nieve mientras resolvía problemas de estado” (García Márquez, 1978 [1975]: 12).

Destarte, do poder se molda a repugnância e a corrupção moral: uma quimera infernal de características animais negativas acumuladas como camadas, sem permitirem vislumbrar o rosto humano. O próprio reino sobre o qual governa (ou desgoverna) o imperador é denominado “Reino do Mexilhão”, logo no *incipit* (Cf. secção II.2.1). Tal releva a pequenez atribuída a um povo espezinhado pelo poder, esfomeado e castigado pela pobreza: “Habituarão-se às tempestades; fome para eles era o pão de cada dia.” (Cardoso Pires, 1972: 25). Mas o narrador justifica o porquê de se chamar Reino do Mexilhão, como vimos na secção II.2.1. – a fome, ou levava as gentes a enraizarem-se ainda mais aos campos ou trazia-os para o litoral. O mexilhão reúne em si, portanto, todas as qualidades do que era o povo português na altura: acossado pelo mar e pela fome, mínimo diante da infinitude do céu e do oceano – a sua perseverança em prender-se às rochas, ao bocadinho de terra a que pertence, mais por obstinação patriótica do que por vontade de o fazer, demonstram o estoicismo e a abnegação de um povo constantemente agredido pela real crueza política, representado pelo aforismo: “Quando o mar bate na rocha, quem se lixa é o mexilhão”, continuamente repetido ao longo da fábula.

Além de estar associado a um bestiário, ou a um padrão simbólico teriomórfico característico, este imaginário da ditadura está também ligado à ideia da morte ou sobrenaturalidade. Divinos e animalescos, os líderes das duas obras enganam e contradizem a morte: seja porque ensinam espelhos a copiarem-nos nos gestos e da postura majestática para enganar a velhice e decrepitude do líder, como o Dinossauro: “E para que ele ficasse de sempre, por cima da idade, arranjam maneira de meter na Torre das Sete Chaves uns espelhos especiais que corrigiam a imagem do Doutor Dinossauro, representando-o em imperador novo e de acordo com o modelo oficial.” (Cardoso Pires, 1972: 64), seja porque perdura na imaginação do povo o retrato oficial ou as efígies das moedas. Um exemplo de *El otoño del patriarca*: “[...] aún no habíamos

conseguido que el cadáver se pareciera a la imagen de su leyenda” (García Márquez, 1978 [1975]: 167). Ou até porque se multiplicam sósias para representar o líder nas cerimónias oficiais e nos adeuses das limusinas durante as celebrações dos feriados nacionais, no caso do patriarca: “Aquel estar simultáneo en todas partes [...] era la suerte de contar con los servicios íntegros y la lealtad de perro de Patricio Aragonés, su doble perfecto” (García Márquez, 1978 [1975]: 14). A morte não é definitiva, pelo contrário, emoldura de maior divindade e onipotência os chefes políticos, o que de certa forma se coaduna com a dimensão onírica e mítica que lhes está subjacente.

Tanto enganam a morte, que se tornam prisioneiros dos seus próprios enganos apenas para manter o poder, como se as mentiras e crueldade que infligissem aos demais a eles retornasse: ao patriarca enganam-no nas suas tardes de amor, meninos desaparecidos e milagres engendrados, e ao Dinossauro com a sua surdez e com os espelhos ensinados. A surdez do imperador-dinossauro é destacada sobremaneira nas duas versões (Cardoso Pires, 1972: 70): “Voltando ao Imperador, era opinião geral de que com a surdez dele criara a surdez dos outros.” Esta surdez acentuada do imperador-dinossauro demarca um isolamento extremo: isola-se das demais personagens da fábula, e da sua própria humanidade como criatura monstruosa, velha e senil que tenta estabelecer contacto com os astros e planetas, num diálogo de “alô-mundos” do qual não obtém resposta. A audição, como o sentido de escuta do outro, cessa de existir. O imperador-dinossauro já só se ouve a si mesmo, desdenhando e prescindindo dos homens, enquanto a Câmara de Torturar Palavras funcionava (Cardoso Pires, 1972: 70): “a tremendos megavolts, a barulheira de tal ordem que os conselheiros na sala ao lado tinham de falar aos urros [...]”. De certa forma, e como explica o contador de histórias à Ritinha num dos apartes, o imperador-dinossauro soçobra com o peso do mito que inventou.²⁴³

Em *El otoño del patriarca*, os jogos de dominó com os seus conselheiros e as tardes de amores crepusculares com meninas colegiais (que afinal são prostitutas

²⁴³ Este aparte consta na edição de 1972 (p. 69): “Está escrito pelos gregos antigos que quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz. A lição tem mais de mil anos e parece que é de agora. Mas, vê tu, os próprios gregos que a escreveram em forma de fábulas e de lendas, não a souberam seguir. Eles, que eram sábios e avisados, morreram sob o peso dos mitos que inventaram. E por mitos quero eu dizer as imagens com que tentaram explicar-se para a Eternidade. Fui claro, Ritinha?” Cf. subcapítulo II.2.1..

ensinadas) entretêm o patriarca no tédio do poder, cujas decisões políticas são tomadas segundo os impulsos digestivos e a sua angústia de estar só. Assim como o Imperador, o patriarca tornou-se refém do seu próprio destino (García Márquez, 1978 [1975]: 269-270):

[...] cuando al cabo de tantos y tantos años de ilusiones estériles había empezado a vislumbrar que no se vive, qué carajo, se sobrevive [...], pero aprendió a vivir con esas y con todas las miserias de la gloria a medida que descubría en el transcurso de sus años incontables que la mentira es más cómoda que la duda, más útil que el amor, más perdurable que la verdad, había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad cuando se convenció en el reguero de hojas amarillas de su otoño que nunca había de ser el dueño de todo su poder, [...]

Assim atestam estas últimas frases do romance. A solidão e a angústia dos seus últimos tempos de vida como ditador, em que percebera que “mandava sem o poder”, e sobrevive com a consciência de que a mentira é mais confortável do que a dúvida, mais útil do que o amor e mais perene do que a verdade – de certa forma, toma finalmente conhecimento de que tudo o que fez pode facilmente desmoronar-se por ter por base a mentira e a ilusão da glória e do poder absoluto; todos lhe mentiam para que o poder sobrevivesse.

O poder consolida-se pelas máscaras e réplicas da verdade e pela certeza das mentiras oficiais despachadas com o selo presidencial, as “ilusiones estériles”, actuando pela inércia nas tardes de dominó e de amores insatisfeitos, como a tal “bolita de vidrio” fechada na mão, um berlinde frágil e diminuto que facilmente se perderia se a mão não se mantivesse bem cerrada, qual símbolo de força fingido, pois ele nunca foi o governo, foi o poder: “usted no es el gobierno, general, usted es el poder” (García Márquez, 1978 [1975]: 214), um poder que resulta diferente do que havia imaginado (García Márquez, 1978 [1975]: 215): “carajo, éste no es el poder que yo quería, protestó, y Saenz de la Barra le replicó que no hay otro, general, era el único poder posible en el letargo de muerte [...]”. É transposta “la imagen convincente de un ser mezquino que, finalmente, se conforma con el mero ejercicio aparente del poder.” (Bellini, 1997: 529) Este “mero ejercicio aparente” do poder que o patriarca representa identifica-se com aquilo que já desenvolvemos sobre a dispersão e fragmentação do poder: a representação da

representação da representação, como os reflexos nos espelhos infinitos, torna-se cada vez mais distante daquilo que representa. O poder perde a sua força porque perde a sua referência central: o patriarca. No fim, o chefe de poder em *El otoño del patriarca* é somente a memória vaga do que foi, lembrado por aqueles que entram na casa presidencial e se recordam apenas do seu retrato e da efígie das moedas. A única marca da sua passagem é a do cheiro pútrido que fica, como analisámos no *incipit* (García Márquez, 1978 [1975]: 5): “[...] tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza.”

Este imaginário, decalcado do bestiário, da morte, das sinestesias, e da divinização do ditador, articula-se com uma mitificação da figura do poder – um poder no seu ocaso, disperso ou quase inexistente. A representação distorcida e alegórica da figura do ditador (González Echevarría, 2001: 114) inscreve-se na recriação – *invenção* – de uma personagem mítica imbuída no registo histórico, no testemunho, na recordação. É a memória que trabalha esta representação mítica, diluindo as fronteiras entre mito e história. A memória literária é o *entre-lugar* do discurso histórico, mítico e literário. A desintegração do signo da memória, feita a partir do cruzamento e estilhaçar desse trio discursivo, multiplica as perspectivas sobre o poder nestas duas obras.

É neste sentido que falamos da segunda forma na qual opera a retórica do poder: na forma de um testemunho recordado e decalcado pela semiótica do imaginário e do simbólico, além da forma interna, narrativa, que temos abordado. Jan Assmann, a este propósito, defende (Assmann *in* Alves & al, 2016: 121):

No contexto da memória cultural, a distinção entre mito e história desaparece. O passado enquanto tal, investigado e reconstruído por arqueólogos e historiadores, não conta para a memória cultural; o que conta, sim, é o passado na medida em que este é recordado. O que importa aqui, no contexto da memória cultural, é o horizonte temporal da memória cultural. A memória cultural chega ao passado somente na condição do passado poder ser reclamado como «nosso». É por esse motivo que nós nos referimos a este tipo de consciência histórica como “memória” e não somente como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedades e as funções da memória se estiver relacionado com um conceito de identidade. Se o conhecimento não tem forma e é infinitamente progressivo, a memória envolve o esquecimento.

É, portanto, contra o esquecimento que as vozes narrativas em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca* soam e ecoam, diluindo as fronteiras entre tipologias discursivas, o registo oral e o escrito, e a história e o mito. O que sobressai, além da sátira e crítica, é o questionamento humano e ético sobre o tempo e o espaço que habitamos, como leitores, um questionamento que demarca os vários eixos temporais, ou numa reversibilidade infinita – cruzando os vários tempos da história hispano-americana e colombiana em *El otoño del patriarca* (González Echevarría, 2001: 127) – ou numa constante mudança de perspectiva cénica (da história fabular do dinossauro para os apartes à Ritinha). O registo oral presente nas duas obras – na vivacidade do relato fabular e na polifonia da épica do patriarca – ganha outra importância porquanto procura fixar uma memória além da escrita. A memória oral ganha em força o que a memória escrita ganha em durabilidade. Não esqueçamos o desdém de Platão sobre a escrita (Steiner, 2012: 29):

A escrita, sustenta Platão, subverte, debilita as forças primordiais e as artes da memória, mãe das Musas. Reclama uma autoridade factícia, previndo a contestação imediata e a autocorreção. Visa uma monumentalidade falsa. Só as trocas orais, a licença da interrupção como na dialéctica, podem impelir a busca intelectual no sentido da intuição responsável, uma intuição à qual se pode responder com a dissensão.

Dissensão é uma palavra ajustada às obras do *corpus*: o desajuste e discrepância entre mito, história, oralidade e escrita vivificam a potencialidade metafórica da palavra e do poder, potencialidade vista no seu sentido duplicado, enquanto “comunicação imediata” e “objecto estético”, como Jorge de Sena reflecte (Sena, 2008: 134):

Mas, por muito que admiremos a criação oral, temos de concordar que, após séculos e séculos de *língua escrita*, e de fixação escritural de textos, existe um outro tipo de metáforas, de que os tratados de poética e de retórica se ocuparam e de que se ocupa hoje a ciência literária. Esse outro tipo é o da metáfora criada não apenas para comunicação imediata, mas em função de um objecto estético, por uma imaginação verbal que deseja, para exprimir-se e significar, uma translação de sentido.

As duas obras são um exemplo interdiscursivo do testemunho e da criação poética: recordam, recriam e satirizam. Nesta perspectiva, cabe perguntar: como nos situamos

diante do texto? Como agregamos a nossa memória à memória histórico-mítico-literária que lemos nestas duas obras?

Na nossa procura por uma resposta possível, torneemos um pouco esta questão, e como a literatura trabalha a noção de memória.

Nas duas obras o leitor é desperto para duas histórias a partir das vozes múltiplas de *El otoño del patriarca* e do contador de estórias à sua filha Ritinha – e em ambas as obras as histórias terminam como se se fechassem sobre si mesmas: no final de *El otoño del patriarca* o tempo incontável da eternidade termina finalmente (García Márquez, 1978 [1975]: 271). Ou seja, o tempo ganha um novo contorno, uma nova era se inicia. E, no final de *Dinossauero Excelentísimo*, é o contador de estórias quem pede “Ritinha, fiquemo-nos por aqui [...]. Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas.” (Cardoso Pires, 1972: 93), parodiando o acto de fechar um livro como se ocluisse aquelas décadas tão negras na História de Portugal. Ou, no caso da edição pós-25 de Abril, deixando antever um raio de luz a iluminar a memória de um passado tão sombrio – o contador de estórias pede a Ritinha que feche o livro, e olhe em volta (Cardoso Pires, 1979: 118): “Repara, há um riso acolá naquela romã em cima da mesa. Verdade: estalou de sumo e de sol e agora parece que ri, não notas?”

Mas as marcas do poder são indeléveis, quanto mais não seja pelo cheiro característico que paira ao longo das duas narrativas, como já vimos no subcapítulo III.2..

Nesse sentido, *El otoño del patriarca* aproxima-se (uma vez mais) de *Dinossauero Excelentísimo* – o propósito de não permitir que “forças interessadas [venham] desdizer a terrível experiência do passado” (Cardoso Pires, 1979: 120), incorporando em si (Fernández García, 2000: 141):

[...] una visión de la dictadura también desde la perspectiva que el poder opera en el individuo que lo ostenta de manera absoluta, vista en ambos casos desde la metáfora de la animalización del gobernante [...]. Cardoso Pires plasma las consecuencias de esta funesta relación casi únicamente mediante la metáfora de la animalización. De esta perspectiva depende la importancia que en ambos relatos tiene la soledad del dictador, mucho menos resaltado en otras novelas.

Em *Dinossauero Excelentísimo* essa desumanização do discurso é gradual – começa por haver um absoluto domínio verbal e intelectual, porquanto o Imperador é, desde pequenino, considerado um talentoso mestre das palavras e de frases arcaicas e

difíceis. A sua vida académica e política evolui em estreita ligação às palavras – à criação de novos significados, à substituição de palavras indesejadas, à censura verbal, etc., coroando-o como o supremo imperador da Nação, que através do morfema mais básico a transfigura em algo “prestigiante” e passível de ser obedecido por todos.

Enquanto vai progredindo na sua dinastia de poder absoluto, a sua fixação por palavras vai-se intensificando, ao ponto de se distanciar da esfera humana e almejar às esferas astrais e planetas longínquos – e desde aqui se demarca a sua desumanização, que culmina na decadência do imperador e na sua transformação em estátua visto que, por tanto preferir as palavras arcaicas não sendo entendido pelos seus semelhantes, se vai distanciando da sua condição de humano falante para se tornar numa estátua verde com escamas, um bicho, um dinossauro. O discurso, no sentido mais literal, só surge uma vez em toda a sua plenitude: quando, num púlpito para a rua, fala para todos os habitantes de todas as freguesias que foram visitar a capital. Esse discurso, esse momento narrativo, age como clímax da história: antes do discurso há toda a evolução do imperador até se tornar chefe da nação; e depois do discurso dá-se início ao seu afastamento dos seus pares e consequente decadência e deformação humana. É durante o discurso que o povo conhece o imperador, que, agindo como um messias, traz as boas novas aos seus ouvintes ignorantes da verdade mais pura e absoluta, e deleita os seus profetas-ministros e assessores com as palavras mais prestigiantes para a nação.

O Dinossauro Excelentíssimo, além de uma meta-fábula de ditador, é também uma obra política, ou melhor, uma obra ideológica, devido sobretudo à sua função de recuperação de memória de um tempo que tende a permanecer esquecido (Kohut *in* Nemrava, Rodrigues-Moura (eds.), 2015: 41):

[...] la memoria como parte del papel político de la literatura. La memoria es la materia común a una serie de novelas latinoamericanas, escritas y publicadas después de la caída de las respectivas dictaduras, las cuales pueden definirse como continuaciones de las novelas dictatoriales. A pesar de que la literatura sobre la memoria es casi imbarcable, todavía falta una definición teórica de su papel político, [...] La memoria de las violencias de las dictaduras superadas es política, por un lado, en tanto que mantiene viva la memoria de sus horrores para que no se repitan; pero es también política, por otro lado, en tanto que marca una toma de posición precisamente en la actualidad política cotidiana de los países respectivos.

Apesar de a citação conter uma imprecisão, pois alguns romances de ditadura/ditador foram publicados longe dos países de origem, e não depois das ditaduras (além de existirem obras, como é o caso de *El otoño del patriarca*, que se assumem como a soma das histórias não de um indivíduo, mas de um punhado de ditadores da América Hispânica e Caribe, tendo García Márquez escrito o livro no México e em Barcelona), sublinhamos a questão da memória como matéria literária, e que, em relação a estas obras, é tratada do ponto de vista identitário. Uma memória intimamente relacionada com a identidade colectiva, a identidade que se constrói num país após as fracturas, e que Cardoso Pires quis, também, explorar em *Alexandra Alpha* (1987):

Fundamentalmente o que eu pretendo neste livro é a descoberta da nossa identidade. [...] Nós, este país que se inventa todos os dias, é um pouco – passa-se em todos os países do mundo, todas as histórias estão cheias de mentiras – Portugal é um país mentido. [...] O que eu pretendo apanhar é a curva de comportamento de certas pessoas, dos personagens, porque quer dizer, foi uma época muito forte, [...] foi uma fractura em cada indivíduo. Como é que se venceu essa fractura, como é que ela foi recuperada, às vezes com oportunismos, não é? Outras vezes com pavores. Portanto eu quis apanhar uma massa humana nesse volte-face repentino, como é que ela reagiu e com que verdade [...] se reagiu ao 25 de Abril, se aceitou ou se... ou com que mentira, mais uma vez, nos enganámos.²⁴⁴

Neste aspecto importa referir que existe uma relação de correspondência entre as obras *Dinossauro Excelentíssimo* (fábula), *Técnica do Golpe de Censura* (ensaio), e *Alexandra Alpha* (romance), numa triangulação narrativa da ditadura que ilustra, desenvolve e explora, na ficção e em ensaio, a ditadura portuguesa de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano e que comprova os largos anos de vivência da ditadura e todas as suas duras consequências. Não só nestas obras, como em *El otoño del patriarca* e todas as demais obras de ditadura/ditador, a construção da memória faz-se pela inquietação com o seu próprio tempo. Esta inquietação faz germinar no leitor a semente de um

²⁴⁴ José Cardoso Pires numa entrevista para o *Jornal das Nove* na RTP a 19/11/1987 a propósito da publicação de *Alexandra Alpha* in <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-cardoso-pires-sobre-o-seu-livro-alexandra-alpha/>>, consultado em 04/02/2019.

imaginário que desperta perante a consciência de uma memória *omissa*, uma memória herdada, em contornos semelhantes aos que Marianne Hirsch nos fala sobre pós-memória, como veremos.

Realçámos, no início deste estudo, o valor que a memória ocupa como valor intrínseco das narrativas, como código de discurso e valor acrescido ao signo da imagem: a memória fictícia *transcende* a ficção para se tornar uma memória visível *através* da ficção. Memória fictícia não é a memória sonhada, fingida, mas manipulada pela óptica da ficção para se constituir como faceta narrativa de uma outra história – a história dos que ficaram à margem. Cardoso Pires, no posfácio que já citámos, aborda a desmemória como ser que “larva” e insiste em deixar rasto no fio de consciência dos que viveram o tempo obscuro que a sua fábula representa (Cardoso Pires, 1979: 120):

Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável. É por isso, e só por isso, que retomei o *Dinossauro Excelentíssimo* e o registo como uma descrição incómoda de qualquer coisa que oxalá se nos vá tornando cada vez mais fabular e delirante.

Ou seja, tem um propósito quase patrimonial: manter na memória a herança de um passado sombrio, para que a amnésia colectiva não tome o seu lugar. Note-se, aliás, o uso da palavra “desmemória” – depreende-se que é algo que já fez parte da memória, já nela foi fixo, e que se foi depois desfazer, ou seja, não é esquecer o que aconteceu, é desfazer o registo, anulando a memória, com o recurso da mentira. E para contrapor isso, a fábula, constituída pelas metáforas e símbolos do dinossauro, das chaves, do mexilhão e da Câmara de Torturar Palavras, é uma forma oblíqua de repor essa memória, assim como as vozes múltiplas e a casa do poder que se transfigura num estábulo de vacas e leprosos abandonados compondo uma quimera representativa do poder do déspota de *El otoño del patriarca* (Ricoeur, 2003, s/p.)²⁴⁵:

Uma metáfora tem um papel importante ao longo do trabalho de elucidação desse enigma e pode ajudar-nos num momento: o da impressão, como o da

²⁴⁵ Conferência de Paul Ricoeur a 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “Memory, history, oblivion” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism” in <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>, 06/11/2019.

marca do sinete na cera; a noção de rasto faz, também ela, parte do mesmo conjunto de metáforas úteis. Mas permanece o mesmo enigma: a impressão ou o rasto, ambos, estão plenamente presentes, no entanto, pela sua presença reenviam para a chancela do sinete ou para a inscrição inicial do rasto. Além disso, a noção de ausência tem múltiplas significações: pode referir a irreabilidade de entidades fictícias, de fantasmas, de sonhos, de utopias; ora a ausência do passado é qualquer coisa de inteiramente diferente. Compreende o sentido da distância temporal, do afastamento, do afundamento na ausência, marcado na nossa língua pelo tempo verbal ou por advérbios como “antes”, “depois”. Reside aí o enigma que a memória deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse “tendo estado”. A tese é que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma.

A Literatura torna-se, assim, uma forma de reapropriação dessa memória através de um imaginário trabalhado a partir das retóricas de poder prefiguradas pelos sistemas ditatoriais, e da força da metáfora e da representação grotesca. Torna-se, destarte, a fiel depositária dos que não têm voz em mais nenhum lugar: é uma voz inventada ou imaginada pelo autor num lugar inventado, o *texto*. Ou nestes casos, a meta-fábula, o romance épico. São memórias imaginadas, ou inventadas (no sentido que a *inventio* recupera: de recriação a partir da fixação na memória), é certo, porque sentidas. E isso não as torna ilegítimas. No universo lato das narrativas, é à histórica que devemos recorrer como memória oficial e património concreto, mas não devemos nem podemos ignorar o papel da literatura, que transcende o mero testemunho e recupera uma voz, ou vozes, para servir de base a uma forma de sentir e de imaginar que mais nenhum texto é capaz de nos devolver. Os mexilhões de *Dinossauro Excelentíssimo* que mostram as estátuas aos que “vêm depois” no fim da fábula, e todos aqueles que constituem o povo que abre as portas da casa presidencial para um tempo novo, em *El otoño del patriarca*, são o *outro* representado como voz narrativa.

Essa reapropriação da memória passa também, como já vimos com María Helena Rueda (2011), por um questionamento ético feito pelo escritor nas suas obras, ao mesmo tempo que oferece um testemunho literário-mítico do que se viveu, e explora a noção do silêncio como potenciador de sentidos na leitura (Rueda, 2011: 122).

Clara Rocha (2003) em “A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade” explana com minúcia as obras literárias, romance, conto e poesia

designadamente, que abordaram e trataram o tema da ditadura e seus efeitos e consequências na sociedade e no indivíduo, no que diz respeito à sua construção de memória na criação literária. Divide esta produção literária em três fases, de naturezas diferentes. A primeira fase relaciona-se com a autoridade, a consagração mítica do fascismo como força de poder – que a literatura subverte através da metonímia, alusão, ironia e alegoria, enquanto demarca a intencionalidade crítica ou libertadora do autor. De entre os autores mencionados por Clara Rocha, destacam-se Fernando Pessoa que confessa o seu rancor nos seus poemas entre 1927 e 1935; Sophia de Mello Breyner Andresen que, no seu poema “O velho abutre”²⁴⁶, identifica teriomorficamente o ditador, entre outras obras. A segunda fase da memória literária tem que ver com a identidade: a imagem de Portugal dessa época como um lugar quotidiano de prisão, de sufoco e de não-ser por oposição à retórica dos discursos nacionalistas que defendiam o avanço da sociedade portuguesa. Alguns romancistas, como José Cardoso Pires, Alves Redol, Manuel da Fonseca, Aquilino Ribeiro, entre outros autores, dão conta da posição de resistência e de sobrevivência, e ao mesmo tempo, apelam a uma consciência da necessidade de mudança e reconstrução, pelo menos em termos simbólicos. Depois do 25 de Abril de 1974, enuncia Clara Rocha que (Rocha, 2003: 205):

No rescaldo da Revolução [...] a identidade volta a ser questionada num momento decisivo em que a nação é percebida como “formação discursiva”, para utilizarmos a expressão de Foucault. O que caracteriza esses romances é uma nítida agulhagem em relação à novelística das décadas anteriores, no que diz respeito à expressão da sensibilidade colectiva. As suas matrizes discursivas dominantes são a ironia e a paródia, postas ao serviço da revisitação e da ficcionalização da História. O grotesco, enquanto distorção do real e exacerbação do *pathos*, é também um modo preferencial de estilização.

É esta subversão da “formação discursiva” nacionalista por via satírica e grotesca que se relaciona com as obras do *corpus* de análise.

A terceira e última vertente que Clara Rocha aponta em relação à “memória literária da ditadura” diz respeito às representações literárias da liberdade no espaço

²⁴⁶ Poema publicado em *Livro Sexto* (1962): “O Velho Abutre // O velho abutre é sábio e alisa as suas penas / A podridão lhe agrada e seus discursos/ Têm o dom de tornar as almas mais pequenas”, de “Sophia de Mello Breyner Andresen – anos 60”, <<http://purl.pt/19841/1/1960/1960-3.html>>, 19/10/2019.

individual e íntimo, identificando, assim, a liberdade como uma vivência íntima, e a imaginação como o seu refúgio anímico durante a ditadura.

Como depreendemos, tanto *Dinossauro Excelentíssimo*, como *O Hóspede de Job* (1963), *Balada da Praia dos Cães* (1982), *Alexandra Alpha* (1987) e os contos *O Burro-em-pé* (1979) de José Cardoso Pires, ou *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Cien años de soledad* (1967) e *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez inserem-se nas três categorias que a especialista observa: todas as obras que nomeámos fazem uma consagração mítica do autoritarismo como força de poder através da subversão interdiscursiva e intertextual. Reflectem, por outro lado, os lugares quotidianos da vivência das ditaduras como espaços fechados para os próprios ditadores, atingindo o ponto da asfixia – o poder isola e cerca-os de solidão, seja na casa presidencial do patriarca ou na Câmara de Torturar Palavras. A terceira vertente é espelhada nas obras do nosso *corpus* pela gente desconhecida e anónima que abre as portas da “casa del poder” e todas as personagens que rodeiam o patriarca, ou, no caso da meta-fábula, pelos mexilhões, que, olhando o céu e o infinito, ruminam nos seus pensamentos, na sua imaginação, o único espaço livre da censura.

Concluímos, assim, que o poder e a imaginação se acompanham, nas duas obras. A representação literária do poder como espaço contínuo e amplo, sem fissuras, é acompanhado pela memória, numa primeira fase. Quando assistimos à desfragmentação e dispersão do poder do imperador-dinossauro e do patriarca, e compreendemos que as suas instituições, sistemas, “corredores e átrios” são frágeis, a memória prevalece, enquanto um “sistema aberto” (Assmann in Alves & al, 2016: 122):

A todos os níveis, a memória é um sistema aberto. Contudo, não se trata de um sistema totalmente aberto e difuso; há sempre enquadramentos que ligam a memória a horizontes específicos de tempo e de identidade ao nível individual, geracional, político e cultural. Quando esta ligação é inexistente, não estamos a lidar com a memória, mas com o conhecimento. A memória é o conhecimento com um índice de identidade, é o conhecimento sobre si mesmo, ou seja, sobre a própria identidade diacrónica, seja esta enquanto indivíduo ou membro de uma família, de uma geração, de uma comunidade, de um país, ou de uma tradição cultural e religiosa.

Os “horizontes específicos de tempo e de identidade” referidos por Assmann articulam-se, para o que estudamos, com as retóricas do poder do tempo histórico das ditaduras e da violência política e com o veículo que as transmite: a palavra, através da memória. Neste sentido, cabe explicar a proposta de Marianne Hirsch (2008) em relação à pós-memória e em que contexto poderá ser aplicada àquilo que propomos.

A pós-memória, apesar do prefixo “pós-” não é o nome de nenhum processo que se siga à memorização ou recordação dos conhecimentos, e também não é idêntica à memória. À semelhança de muitos outros “pós-” que vimos brotar nas últimas décadas (pós-modernismo, pós-colonialismo, etc.), o prefixo em causa não é sinónimo de nada posterior, no tempo ou no espaço, àquilo que traz justaposto (Hirsch, 2008: 106):

Postmemory is the term I came to on the basis of my autobiographical readings of works by second generation writers and visual artists. The “post” in “postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. Postmodern, for example, inscribes both a critical distance and a profound interrelation with the modern; postcolonial does not mean the end of the colonial but its troubling continuity, though, in contrast, postfeminist has been used to mark a sequel to feminism. We certainly are, still, in the era of “posts,” which continue to proliferate: “post-secular,” “post-human,” “postcolony,” “post-white.” *Postmemory* shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms.

Não é um movimento, nem um método, nem uma ideia, mas uma *estrutura* de transmissão inter e transgeracional de conhecimento e experiência do trauma, e é também a *consequência* dessa recordação do trauma por meio geracional (Hirsch, 2008: 106). Ou seja, a pós-memória não está relacionada directamente com o próprio indivíduo que viveu o trauma, e depois o recorda, mas aqueles que não o viveram e que o conhecem ou ouvem através da transmissão dessa memória traumática. Casos há, elucida-nos Hirsch, de silenciamento e mutismo que, ainda assim, transmitem a vivência emocional do trauma. A pós-memória está, por isso, directamente ligada aos vínculos afectivos que existem entre quem viveu a memória e quem a “herda” (Hirsch, 2008: 106):

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who

came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up.

E por isso Marianne Hirsch desenvolve o seu estudo analítico da pós-memória em torno de três eixos: memória, família e fotografia, em articulação com as memórias traumáticas do Holocausto (Hirsch, 1997). Este termo surgiu de um estudo que Hirsch fez sobre a obra *Maus* (1980), de Art Spiegelmann²⁴⁷, na qual vinham intercaladas três fotografias, o que lhe despertou a necessidade de compreender como se articula a herança da memória com a fenomenologia da fotografia para um estudo mais humano dos processos de memória. A fotografia dá acesso ao momento que representa, e, concomitantemente, tem uma enorme potencialidade icónica e semiótica (Hirsch, 2008: 107). É a partir deste estudo que Hirsch desenvolve o conceito de “family frames” – vinhetas familiares – como janelas que permitem ao leitor da fotografia ou da banda desenhada aceder ao passado de uma das personagens da obra que foi prisioneira num campo de concentração (no caso de *Maus*). A pós-memória assenta, como tal, na empatia, na imaginação, projecção e criação: tomamos a memória do outro como nossa, por a herdarmos de quem a viveu directamente. Utilizando a metáfora de um acontecimento sísmico, diríamos que quem viveu o acontecimento que dá origem à memória é o seu epicentro sísmico, e a área e réplicas onde se dá o sismo representariam os que a conhecem ou pressentem sem a ter vivido, a pós-memória (Hirsch, 2008: 107):

To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a

²⁴⁷ *Maus* (1980), de Art Spiegelmann, é uma obra de banda desenhada que conta a história de um filho que vai visitar o pai e quer fazer um livro do novo de histórias e memórias do campo de concentração onde o pai ficou prisioneiro durante a Segunda Guerra Mundial. Este pai, Vladek de seu nome, que os leitores percebem como sendo uma personagem que pertence já a outro tempo, com outros hábitos e outras formas de pensar a vida, conta-nos o que viveu: o passado de violência e crise, a ascensão do nazismo, a sobrevivência e a fuga, a fome e o horror. As personagens são ratos (daí o título do livro – *rato* em alemão). Spiegelmann recuperou a palavra “rato” associada aos judeus durante a ascensão de Hitler ao poder e ressemantizou-a, tornando-a um grito de resistência de memória contra o passado de horror. Os oficiais e agentes nazis são gatos, os polacos são porcos e os estado-unidenses são cães. Art Spiegelmann regista, nesta obra, as memórias do seu pai, e é considerada, até hoje, uma das obras que melhor representa o Holocausto. Ganhou o Prémio Pulitzer. A última edição em língua portuguesa data de 2014, da Bertrand, e foi feita por Joana Neves, directamente do iídiche e do alemão.

previous generation. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation.

Aleida Assmann (1999, 2006, 2012) e Jan Assmann (2008, 2016) estudam o conceito de memória comunicativa e memória cultural. A memória comunicativa foi apresentada como termo distintivo entre o conceito de Maurice Halbwachs, memória colectiva, e a compreensão de uma memória cultural (de Aleida Assmann), segundo explica Jan Assmann (Assmann, J., 2008: 110):

Cultural memory is a form of collective memory, in the sense that it is shared by a number of people and that it conveys to these people a collective, that is, cultural, identity. Halbwachs, however, the inventor of the term “collective memory”, was careful to keep his concept of collective memory apart from the realm of traditions, transmissions and transferences which we propose to subsume under the term “cultural memory.” We preserve Halbwachs’ distinction by breaking up his concept of collective memory into “communicative” and “cultural memory”, but we insist on including the cultural sphere, which he excluded, in the study of memory.

Assim, memória colectiva e memória cultural são duas formas diferentes de recordar e de lembrar, sendo que a memória cultural é mais institucional, objectificada e transformada em símbolos físicos ou patrimoniais. Naturalmente que estes objectos e símbolos não possuem memória por si, a memória é imaterial. A memória é *algo* que lhes é atribuído pelo ser humano, como uma potencialidade simbólica ou dinâmica, que, ao serem reconhecidas, vistas ou sentidas, despertam esses sentidos simbólicos e dinâmicos, levando o sujeito a recordar e reconhecer o seu valor como objecto (ou símbolo) de memória. A memória não é criar do nada, mas do que já existe. Já Aristóteles, na *Poética*, reconhece a recordação como uma das formas do reconhecimento que o poeta terá de despertar nos ouvintes ao conceber uma tragédia (Aristóteles, 2007: 71). A memória colectiva depende das relações sociais e comunicativas, possibilitando a convivência em grupos socialmente coesos. Portanto, a memória terá aqui uma função social (Assmann, J., 2008: 109): “Memory enables us to live in groups and communities, and living in groups and communities enables us to build a memory.” Apesar disto, a memória colectiva não tem um carácter institucional como a memória cultural, já que recai, essencialmente, sobre o valor de vínculo social.

Posto isto, a memória comunicativa também não é institucional: não se traduz em nenhuma instituição de aprendizagem ou divulgação e interpretação de património, ou de outras formas que permitam a expressividade de uma identidade, de uma pertença a determinado grupo como celebrações oficiais, construções simbólicas, entre outros. A memória comunicativa é uma memória quotidiana, isto é, parte da interacção quotidiana, e por isso é efémera (Assmann, J., 2008: 111):

Communicative memory [...] lives in everyday interaction and communication and, for this very reason, has only a limited time depth which normally reaches no farther back than eighty years, the time span of three generations. Still, there are frames, “communicative genres”, traditions of communication and thematization and, above all, the affective ties that bind together families, groups, and generations.

Na sequência disto, temos visto que a família é o mais importante transmissor de memória. A memória, para ser transmitida de forma eficiente, resulta de um vínculo afectivo, intergeracional (Hirsch, 2008: 111), que cultiva a empatia. Trata-se de um sistema simbólico e de conhecimento adquirido que se baseia, grandemente, num elo emocional forte. O trauma que é causado pela vivência de experiências tão terríveis como foram as do Holocausto pode criar rupturas nessa transmissão da memória – daí o silenciamento ou o mutismo –, e esse trauma também se integra na pós-memória. Quem herda as memórias dos familiares ou outras pessoas próximas, também herda a força emocional subjacente ao trauma. É um efeito da memória de que não se pode fugir – e participa também no estudo da pós-memória (Hirsch, 2008: 111):

Postmemorial work, I want to suggest—and this is the central point of my argument in this essay—strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. [...] Memory signals an affective link to the past, a sense precisely of an embodied “living connection.”

Mas como se pode herdar a força emocional de uma história? Ou, como podem aqueles que nunca ouviram o relato de determinada memória violenta perceber o seu alcance? Marianne Hirsch diz que a resposta está na família e na linguagem não-verbal,

na linguagem física, do corpo, que pode transmitir: os actos não-verbais e não-cognitivos desta transferência de memórias acontecem no âmbito de um espaço habitado pela família como parte de uma *sintomatologia* (Hirsch, 2008: 112):

It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration wanted to assert its own victimhood alongside that of the parents. [...] Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child's own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging and safety in the world "bleed" from one generation to the next, as Art Spiegelman so aptly put it in his subtitle to *Maus* I, "My father bleeds history."

Este "sangrar da história" e a consciencialização de uma criança herdeira de uma memória dolorosa, apesar de tematicamente relacionados com o Holocausto, permitir-nos-ão compreender de que forma podemos ajustar o estudo da pós-memória às obras do nosso *corpus*. Para *Dinossauro Excelentíssimo*, referimo-nos ao contexto da ditadura portuguesa; para *El otoño del patriarca*, referimo-nos ao passado violento e às convulsões políticas da América Hispânica.

Mas as perguntas assomam. Quando lemos uma obra de Primo Levi, Gabriel García Márquez ou José Cardoso Pires, será que isso nos torna herdeiros de memória? Será que isso determina a nossa condição de viver numa pós-memória, como Marianne Hirsch defende? Ou apenas será válida a noção de herança de memória se formos filhos ou netos de quem foi preso, torturado e/ou assassinado? E mesmo que não se tenha tido nenhum familiar ou antepassado ou alguém próximo que tenha sido preso, torturado ou perseguido, bastará ter respirado ou vivido o medo de tudo isso para ser herdado na geração seguinte? Poderá herdar-se o medo? Se o silêncio, segundo Hirsch, pode estar sobrecarregado do trauma mudo de haver vivido uma situação como a do Holocausto, isto é, se mesmo que não se fale sobre o passado traumático, há gestos, silêncios, comportamentos que se intuem e compreendem, cravando-se nos elos emocionais das famílias – poderemos quiçá assumir que também o medo silenciado, o medo que se viveu durante decénios em Portugal, diz mais do que o que cala. Pode-se

não herdar o medo, mas haverá uma marca, uma cicatriz que se herda. Uma memória ou um passado subjacente ao silêncio. O medo não era apenas um mecanismo passivo para se conseguir viver no regime fascista português, foi, antes de mais, o que permitiu a sobrevivência – em última análise, o medo é uma forma de resistência.

Existe, de facto, uma questão de legitimidade que tem de ser abordada: *quem* é que pode falar de memória? E quem pode falar de memória *herdada*? Pode o medo incluir-se nessa memória? Será que o imaginário e a memória – simbólicos, míticos – nos legam um património simbólico, semiótico? Nós cremos que sim, que a pós-memória não poderá ser apenas perspectivada a partir dos elos familiares, uma vez que, contando que haja pouca distância intergeracional, existe o sentido de consciência histórica e memória cultural que recebemos dos testemunhos variados, de histórias e relatos que se ouvem, de obras literárias e artísticas, e da divulgação daquilo que constitui o arquivo: no fundo, participamos naquilo a que Aleida e Jan Assmann nomeiam de “memória comunicativa”. Referimos “pouca distância intergeracional” considerando um período 80 anos de diferença entre gerações, como Assmann (2008) defendeu. Já não seremos *herdeiros* daquilo que se viveu na Europa nos tempos da Revolução Francesa, uma vez que não existe ninguém vivo que mantenha acesa a sua história como parte de uma memória partilhada e que possa ser herdada. Gabriel García Márquez foi herdeiro da memória do seu avô Nicolás, que combateu na frente de guerra. No nosso caso, seremos herdeiros das memórias dos que lutaram pelo 25 de Abril de 1974, e teremos de considerar que o estudo de uma pós-memória no caso português teria de ser estruturado em consequência de um passado ditatorial que foi superior, em duração, ao período de liberdade democrática que vivemos (à data desta tese).

Não estamos ainda habilitados a responder a quem poderia falar de uma memória, ou de uma memória herdada. Mas tendo em conta o sentido de consciência histórica e memória cultural e comunicativa, temos de ter ciente que há um elemento que não pode ser ignorado: as comunidades sobrevivem graças à solidariedade e empatia. Por isso é a empatia a primeira coisa a ser destruída em tempo de guerra: o inimigo nunca é humanizado. A instrumentalização e execução eficiente da violência é possível devido à desumanização do *outro* (Arendt, 2004 [1969]: 70-73; Han, 2017).

Assim, haveria que sopesar também o valor da empatia no estudo de uma pós-memória, e não apenas os laços filiais ou familiares.

Temos visto, no decurso do nosso estudo, sobretudo a partir dos últimos subcapítulos, que as retóricas de poder passam por um reposicionamento histórico-mítico e simbólico da memória humana em relação ao poder repressivo – e que é a literatura, por meio satírico, irónico, delirante, épico, fabular, o principal veículo da transmissão dessas retóricas de poder. Temos observado também que este veículo literário é possível graças ao desenvolvimento de um *homo rhetoricus* – um conjunto de discursos que englobam a história, a “mente literária”, feita de símbolos, mitos e experiências e a filosofia – que, por meio da desintegração semiótica, da interdiscursividade e da sátira, incorpora uma nova visão sobre as formas de pensar um tempo ditatorial, e, conseqüentemente, dos efeitos do poder no humano. Por último, temos compreendido que, em ambas as obras do nosso *corpus*, subsiste a consciencialização dos variados *entre-lugares* por que são compostas. O *entre-lugar* dos tempos históricos em conflito e sobreposição, o *entre-lugar* da palavra como *actio* do poder repressivo que se desintegra para se tornar arma contra essa mesma repressão, e o *entre-lugar* do humano e do monstruoso que se combinam na figura do chefe de poder. Estes elementos e conceitos que enunciámos relacionam-se intimamente com a configuração de uma determinada forma de pensar que está na base das narrativas de poder: o pensamento crítico, satírico e irónico associa-se à consciência simbólico-mítica que só a memória – a recordação, a *invenção* – pode oferecer. Assim, quem lê, torna-se receptor dessas memórias. O leitor, ao perceber os intertextos e o imaginário ideológico do poder, *herda*, por segunda via (e não como os autores, que viveram as memórias, ou por primeira via, como os familiares próximos dos autores), essa visão sobre o acontecimento histórico que foi a vivência de uma ditadura ou de um passado histórica e socialmente violento.

Saliente-se que nem todas as obras literárias proporcionam isto. Defendemos que tal acontece neste caso das narrativas de poder, no nosso caso, a meta-fábula e o romance épico, porque há uma reconstituição literária e satírica, uma restituição simbólico-mítica do que historicamente se passou e pessoalmente se viveu, além de uma desintegração das estruturas e semântica do amplo fenómeno do poder para se constituir, ela própria, um conjunto de retóricas de poder que vigora como documento

literário de memória. Satirizar e distorcer, por meio da representação literária, é resistir ao tempo histórico considerado o “legítimo” ou “oficial”, fazendo prevalecer a voz dos silenciados. Podemos, desta forma, estudar a pós-memória no âmbito das narrativas de poder, de ditadura e ditador, de La Violencia, do Holocausto, da Guerra Civil Espanhola. A consciência literária cria consciência histórica.

Há ainda outra coisa a apontar em relação à pós-memória conforme foi proposta por Marianne Hirsch – no caso de *Dinossauo Excelentíssimo*, assistimos a essa transmissão de uma memória *directamente*, através do vínculo emocional que liga o contador de estórias à Ritinha. Os apartes que pontuam a narrativa satírica sobre o ditador Salazar, dirigidos à Ritinha e interpelando o leitor, configuram essa forma de fazer chegar a uma geração mais nova, herdeira, uma memória por via de uma fábula, uma história exemplar. Sobre o uso da fábula, conta-nos o autor no seu posfácio à edição pós-25 de Abril (Cardoso Pires, 1979: 120): “Ao escrever esta fábula (*fábula* porque se passa no tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam), eu sabia que a memória política é frágil; que se conta com isso para repetir o erro histórico e apagar as analogias.” Porque os “animais falavam”, animais como o imperador-dinossauo, a representação de Salazar, e os “homens sufocavam”, apenas uma fábula poderia fazer justiça àquilo que se passou – porque a sua linguagem, cifrada na história, lenda e fábula (Abreu, M. F., 2018), e numa desintegração do poder ditatorial, seria a melhor forma de veicular uma *memória vivida*. Esta *memória vivida* contrapõe-se à fragilidade da “memória política” que permite que os erros históricos se repitam. E impede que se apaguem as analogias, destacando-as, demarcando-as.

A *Poética* de Aristóteles ensina-nos (Aristóteles, 2007: 55): “De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções.” De facto, as acções praticadas pelos ditadores são *imitadas* na sua inverosimilhança e representação grotesca: a tortura, o silenciamento, o assassinato, a censura, a repressão, a indiferença perante a espoliação e a miséria, por via mítico-simbólica, na tal desintegração semiótica do poder, que temos vindo a desenvolver. Assim, podemos falar de uma poética da memória associada às retóricas do poder. Uma poética que faz sobressair as analogias entre animais e homens, numa “transposição poética da realidade” (García Márquez *in* Apuleyo de Mendoza,

2005: 62), e, em articulação com as retóricas de poder, representa o triunfo da consciência e memória humanas contra a “desmemória e a mentira”.

Conclusão

Foi nosso objectivo, no decurso desta investigação, elaborar uma reflexão e análise sobre as retóricas do poder e as poéticas da memória em *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca*, recorrendo à metodologia comparatista, do *entre-lugar* e da análise interdiscursiva, e aos processos canónicos da Retórica.

Inferimos, a partir da parte teórica, como os processos canónicos da Retórica, a interdiscursividade e o *entre-lugar* podem ser usados como ferramentas comparatistas e analítico-literárias para o estudo das imagens e discursos de poder na literatura. A metáfora e o símbolo, o cronótopo, o grafismo, o monumentalismo e os processos canónicos da Retórica combinam-se para corporizar uma interdiscursividade subversiva, que desintegra semioticamente o poder. A retórica do poder nestas obras cria uma memória fundeada no *homo rhetoricus*, isto é, que usa a representação literário-satírica como forma de reverter o discurso verbal e simbólico do poder, ao mesmo tempo que questiona e critica o âmbito histórico-mítico que rodeia os chefes. Também compreendemos como, a partir de alguns elementos do estudo do fenómeno do poder, as personagens do imperador-dinossauro e do general patriarca, representadas como detentoras de um poder invencível, não são nem invencíveis, nem poderosas – o poder cerca-as, e, ao desintegrar-se, desintegra-as. Como signo de poder, no fim, o ditador não existe. É destruído pela retórica que o erigiu.

Na segunda parte procurámos demonstrar como alguns elementos da história e da cultura do século XX são trabalhados literariamente nas obras, por meio da interdiscursividade. Após uma revisão ao subgénero das “novelas de dictadura y dictador” e um estudo sobre o arquétipo do ditador, corroborámos que, mais do que uma integração das obras no subgénero e no arquétipo, *Dinossauro Excelentíssimo* e *El otoño del patriarca* os revitalizam e reinventam. Mais do que obras de ditadura, estas são narrativas – uma meta-fábula e um romance épico – que, centradas nas personagens, desintegram o âmbito histórico, espacial e temporal que as sustenta como figuras mítico-simbólicas de poder.

Para a constituição de uma retórica de poder, analisámos as obras tendo em consideração os quatro cânones constitutivos da Retórica: *inventio* (invenção),

dispositio (disposição), *actio* (acção ou performance) e memória. A elocução – o tecido discursivo – está presente no palimpsesto de metáforas, imagens, elementos visuais e monumentalismo que os aglutina. No entanto, reconhecemos sua vital importância no levantamento de uma retórica do poder e dar-lhe-emos maior destaque no futuro.

No primeiro cânone, o da *invenção*, concluímos que o discurso de poder se articula, por via interdiscursiva, com o discurso literário, reinventando a figura do chefe através da sátira política, do intertexto evangélico e da paródia da figura de Cristo, entre outros elementos. Lemos, então, duas representações *inventadas* – recordadas, recriadas – da figura do poder. São as origens dos ditadores o ponto centrípeto e centrífugo que nos decifra, por meio literário, a memória e o imaginário da ditadura e da violência.

No segundo cânone, o da *disposição*, compreendemos como a Câmara de Torturar Palavras e a casa presidencial do patriarca são cronótopos a partir dos quais se desenvolve ou se *dispõe* o poder de ambos, que se amplifica como acto contínuo e, depois, se desintegra. O tempo e o espaço, como eixos dialógicos, anulam-se para dar lugar à continuidade do poder e consequente desfragmentação. Provámos também como a casa do patriarca em *El otoño del patriarca* e a estátua, em *Dinossauro Excelentíssimo*, são exemplos do monumentalismo, representando, em termos espaço-temporais e materiais, a retórica do poder.

No terceiro cânone corroborámos como o *actio* da palavra se prefigura como fonte temática e intersemiótica, ou seja, como a palavra se torna o principal agente no espectáculo do poder. No caso do nosso estudo, o *entre-lugar* por excelência é a *palavra*. A palavra que “escreve contra” o poder, e simultaneamente assimila os seus discursos para esse “escrever contra”, nas palavras de Silviano Santiago.

No quarto cânone, o da memória, vimos como a hipérbole de um país inominado, em *El otoño del patriarca*, e a sátira absurda da meta-fábula a Oliveira Salazar, em *Dinossauro Excelentíssimo*, configuram uma memória simbólica. Por outras palavras, a desintegração do poder e retórica consequente mostram que, da consciência literária e do imaginário da ditadura, se molda uma memória simbólica que pode influir numa consciência histórica mais resistente à “desmemória e mentira” de que nos lembra José Cardoso Pires. Por isso inferimos que a consequência da retórica de poder representada nas obras do *corpus* culmina numa poética da memória, indicando pistas para o estudo

da pós-memória nos estudos literários. O nosso trabalho, como tal, não está terminado, pelo contrário, assume-se como um ponto de partida para o estudo dos processos retóricos, das representações do poder, da censura e da memória nos estudos literários comparados.

O humano torna-se matéria para a representação do grotesco. O patriarca é muitas vezes mencionado como “buey”, como tendo “patas de elefante”, como “elefante senil”, e o Imperador “não é homem nem é estátua”, sendo que, até ao final de ambas as obras, não encontramos muito de humano em ambas as personagens. Reconhecemos que humana é a subversão literária – a inverosimilhança na sátira e representação grotesca e na desintegração dos ditadores e dos seus “reinos de pesadumbre”. Verificámos que a “humanização do discurso”, que Maria Lúcia Lepecki (2004) associou à retórica, se maximiza e diversifica no âmbito de um estudo interdiscursivo, que alia o comparatismo ao fenómeno do poder e das ditaduras.

A retórica do poder prefigura-se, assim, como a consciência do poder na sua forma verbal, metafórica, de subversão e sátira. A palavra deixa de ser apenas a palavra, um referente singular, para passar a designar, de forma oblíqua, a censura e repressão, funcionando como metonímia dos sistemas mecanizados da burocracia do poder. A palavra é o tema de *Dinossauro Excelentíssimo*. Por sua vez, o tema em *El otoño del patriarca* é o poder e a solidão do poder, trabalhado pela palavra: uma palavra que flui, incessante, e que sempre se confronta com a morte e a reversibilidade do tempo, até a “eternidade acabar”.

A retórica do poder é também uma retórica da anulação. Subvertem-se e desintegram-se os discursos e figuras do poder para anular o poder por via retórico-literária. Ambas as obras terminam postulando um outro tempo, anulando os anteriores. Em *El otoño del patriarca*, esse tempo segue-se ao do “despotismo de siglos” que perturba o ar da casa presidencial. Em *Dinossauro Excelentíssimo*, diz-nos o contador de estórias, a nós e a Ritinha, para “fecharmos o livro” e “mandar passear os fantasmas” ou ver “o riso da romã” em cima da mesa, como uma exortação à vida. Ambas as obras constituem retóricas de poder que recuperam o sentido humano no imaginário das ditaduras, contra a violência, o medo e o silêncio.

Bibliografia

Corpus literário de análise

- CARDOSO PIRES, José (1971 [4ª ed. revista]). *O Delfim*. Lisboa: Moraes Editores.
- CARDOSO PIRES, José (1972). *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia.
- CARDOSO PIRES, José (1978). *Seine Excellenz der Dinossaurus*. Trad. de Gudrun Holl. Berlim: Rütten & Löning. Com prefácio de Alexandre Pinheiro Torres.
- CARDOSO PIRES, José (1982 [2ª ed.]). *Balada da Praia dos Cães - dissertação sobre um crime*. Lisboa: O Jornal.
- CARDOSO PIRES, José (2011). *O Burro-Em-Pé*. Lisboa: 1ª edição BIS LeYa. A partir da edição revista de 1979.
- CARDOSO PIRES, José (1987). *Alexandra Alpha*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CARDOSO PIRES, José (1999 [1977]). *E Agora, José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1978). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002). *O Outono do Patriarca*. Trad. de José Teixeira de Aguiar. Porto: Coleção Mil Folhas, Público.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2010 [1967]). *Cien años de soledad*. Barcelona: Random House Mondadori. Consultado também a partir de <https://www.academia.edu/8303174/Gabriel_Garc%C3%ADa_M%C3%A1rquez_z_CIEN_A%C3%91OS_DE_SOLEDAD>, 10/10/2019.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2010). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Random House Mondadori.

Bibliografia teórica e crítica

- AA.VV. (2006). *Lugares dos Discursos Literários e Culturais; o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário*. Niterói: EdUFF.

- AA.VV. (2007-2019). *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. Obtido de <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/pagina/1>>, 09/01/2020.
- AA.VV. (s/d.). *América Latina em Transe*. Obtido de Memórias da Ditadura: <memoriasdaditadura.org.br/america-latina-em-transe/>, 06/11/2019.
- AA.VV. *Dossier Digital JOSÉ CARDOSO PIRES. 1925-1998-2018*. João Carlos Oliveira (coord.); Ana Cardoso Pires, Anabela Ferreira e João Oliveira (eds.), Hemeroteca Municipal de Lisboa <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/JoseCardosoPires.htm>>, 30/12/2019.
- ABREU, Maria Fernanda de (20 de Julho de 1991). «José Cardoso Pires: "Cada libro que se escribe es inacabado. De ahí que lo tengamos siempre con nosotros a lo largo del tiempo"» entrevista a José Cardoso Pires em *Diário 16/VII*. Obtido de <hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Entrevistas/PDF/Diario16_20Jul1991_0007.pdf>, 10/10/2019.
- ABREU, Maria Fernanda de (2007). "De que lado o espelho? - Das teorias às práticas comparatistas no estudo das relações literárias entre Portugal e Espanha" em *Actas do Congresso RELIPES III, Universidade da Beira Interior, edição de Gabriel Magalhães*, pp. 437-452. Salamanca: Celya.
- ABREU, Maria Fernanda de (2009). "Conocer América Latina: Aportes desde la Literatura y los estudios literarios - Gabriel García Márquez: Como un buen día la fábula se hace historia" em *Estudiar América Latina: Retos y Perspectivas*, Heriberto Cairo e Jussi Pakkasvirta (eds.), pp. 141-155. San José, Costa Rica: Alma Mater.
- ABREU, Maria Fernanda de (2012). "José Cardoso Pires et son (notre) *Dinossauro Excelentíssimo*. De l'extrême sous la dictature" em *CRIMIC - Colloque International De l'extrême: pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et ibéro-américains*, 30/05 - 1/06/2012, Université de Sorbonne (Ed.), s/pág. Paris: EM PUBLICAÇÃO.
- ABREU, Maria Fernanda de (22 de Novembro de 2018). Conferência "Livros que foram Notícia": *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires. *Ciclo de Conferências em Homenagem a José Cardoso Pires*. Hemeroteca Municipal de Lisboa, Organizada por Bibliotecas Municipais de Lisboa.
- ABREU, Maria Fernanda de (vol. I, 2004). "Gabriel García Márquez: Memórias, fábula, História" em *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, pp. 13-17.

Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto.

ABREU, Pedro Santa María de (2018). *Carabelas portuguesas en el callejón del gato: la representación de lo ibérico en modo grotesco esperpéntico en As Naus de António Lobo Antunes*. Tese de Doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, defendida a 14/12/2018.

ACCIAIUOLI, Margarida (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.

ACCIAIUOLI, Margarida (2013). *António Ferro - A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.

ACCIAIUOLI, Margarida; CUNHA LEAL, Joana & MAIA, Maria Helena (2008). *Arte e Poder*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea.

AGÍS VILLAVERDE, Marcelino (1995). *Del símbolo a la metáfora - introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela - Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

AGOSTINHO, Santo (1991). *Cidade de Deus - Volume I (Livros I a VIII)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Título original: *De Civitate Dei*.

AGUIAR E SILVA, Vítor (2018 [1987]). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

ALBALADEJO, Tomás Mayordomo (1993). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.

ALBALADEJO, Tomás Mayordomo (1998). "Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (La *rhetorica recepta* como base de la retórica moderna)" em *Retórica y texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, A. V. Antonio Ruiz Castellanos (ed.), pp. 3-14. Cádiz: Universidad de Cádiz.

ALBALADEJO, Tomás (2008). "Poética, Literatura Comparada y Análisis Interdiscursivo" em *Acta Poética*, Vol. 29, nº. 2, pp. 245-275. Obtido de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3638837>>, 24/06/2019.

ALBALADEJO, Tomás (2012). "Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal" em *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas*, pp. 15-38. Obtido de

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-comparada-y-clases-de-discursos-el-analisis-interdiscursivo--textos-literarios-y-forales-de-castilla-y-de-portugal/>>, 17/12/2019.

ALBALADEJO, Tomás (2013). "Retórica cultural , lenguaje retórico y lenguaje literario" em *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº. 25, pp. 1-21. Obtido de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4485697>>, 05/12/2019.

ÁLVAREZ, Eloísa e APOLINÁRIO LOURENÇO, António (1994). *História da Literatura Espanhola*. Porto: Edições Asa.

ALVES, Eugénio (08/10/1981). «García Márquez ao DL - "Feliz, eu? Isso era dantes, quando ninguém me conhecia..."», em Suplemento Literário "Ler/Escrever", *Diário de Lisboa*, Ano 61, Nº. 20672. Director: Fernando Piteira Santos. Págs. 1-4.

ALVES, Fernanda Mota, & al. (2016). *Estudos de Memória - Teoria e Análise Cultural*. Húmus.

AMATE BLANCO, Juan José (1981). "La novela del dictador en Hispanoamérica" em *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 370, pp. 85-104.

APULEYO DE MENDOZA, Plínio, & GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2005 [1982]). *O Aroma da Goiaba*. Trad. de Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ARAÚJO BRANCO, Isabel (2014). «José Saramago: “Cadeira” ou a queda de Salazar», em «*O que transformou o mundo não foi uma utopia, foi uma necessidade*»: Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago, B. Baltrusch (ed.). Berlim: Frank & Timme.

ARENAS GRISALES, Sandra Patrícia (Novembro de 2013). "Colômbia: a memória em meio à guerra" em *Tempo Social - revista de sociologia da Universidade de São Paulo*, pp. 123-139. Obtido em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v25n2/a07v25n2.pdf>>, 27/12/2019.

ARENDT, Hannah (2006). *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. de Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

ARENDT, Hannah (2014 [1969]). *Sobre a Violência*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

ARENDT, Hannah (2016 [1951]). *As Origens do Totalitarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- ARISTÓTELES (1998). *Política*. Trad. de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, Trad. Lisboa: Nova Vega.
- ARISTÓTELES (2005). *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- ARISTÓTELES (2007). *Poética*. Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ASSMANN, Aleida (1999). *Erinnerungsräume - Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: Beck.
- ASSMANN, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munique: C. H. Beck oHG.
- ASSMANN, Aleida, & SHORTT, Linda (2012). *Memory and political change*. Nova Iorque e Hampshire (Reino Unido): Palgrave Macmillan.
- ASSMANN, Jan (2008). "Communicative and Cultural Memory", em *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), pp. 109-118. Berlim, Nova Iorque: De Gruyter.
- ASSMANN, Jan (2016). "Memória comunicativa e memória cultural" em *Estudos de Memória - Teoria e Análise Cultural*, Fernanda Mota Alves & al, pp. 117-128. Húmus.
- ASSMANN, Jan; ASSMANN, Aleida & HARDMEIER, Christof (1993). *Schrift und Gedächtnis - Archäologie der literarischen Kommunikation I*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1968 [1946]). *O Senhor Presidente*. Trad. de Pedro Lopes D'Azevedo. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- AUERBACH, Erich. (s/d). "Philology and *Weltliteratur*" em *The Centennial Review*, vol. 13, número 1 (Inverno 1969), pp. 1-17. Traduzido por Edward Saïd e Maire Saïd a partir do original "Philologie und Literatur", de 1952. Consultável em: <<https://msu.edu/course/eng/320/johnsen/philology.pdf>>, 14/08/2019.
- AURÉLIO, Diogo Pires (2007). *Razão e Violência*. Lisboa: Prefácio.
- AURETTA, Christopher, & NUNES DOS SANTOS, A. M. (1992). *Eddington e Einstein - Verificação Experimental da Teoria da Relatividade Generalizada na Ilha do Príncipe*. Lisboa: Gradiva.
- AURREKOETXEA Jiménez, Aitor (2015). *Futurismo Italiano y Fascismo Paradigmático: Estética y Política - Una Convergencia Problemática. Encuentro y Desencuentro*

- de dos Fenómenos Contradictorios (1909-1922)*. Tese de doutoramento da Universidade do País Basco, Biscaia. Consultável em <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/17605/TESIS_AURREKOETXEA_JI_MENEZ_AITOR.pdf?sequence=1>, 3/02/2019.
- AUSTIN, John Langshaw (1990). *How to Do Things with Words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955* (2ª edição). Oxford: Oxford University Press.
- BACHELARD, Gaston (1978 [1957]). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1987). *The dialogic imagination: four essays*. Trad. de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail M. (2002). *Speech Genres & Other Late Essays*. Trad. de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- BANACH, Je (23 de Fevereiro de 2016). *What Literary Discourse Offers in an Age of Extremism*. Obtido de *Electric Literature* <<https://electricliterature.com/what-literary-discourse-offers-in-an-age-of-extremism-e35e362c8087#.b508a9s2u>>, 15/08/2016.
- BARATA, Eduarda (Outubro de 2012). *Bestiários Dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Consultável em RUN - Repositório Universitário de Lisboa <<http://hdl.handle.net/10362/10151>>, 10/12/2019.
- BARILLI, Renato (1985). *Retórica*. Trad. de Graça Marinho Dias. Porto: Editorial Presença.
- BARRENTO, João (2016). *A Chama e as Cinzas - Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand Editora.
- BARTHES, Roland (1984). *Literatura e Realidade (Que é o realismo?)*. Trad. de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BARTHES, Roland (1987). *A Aventura Semiológica*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2007). *Crítica e Verdade*. Trad. de M. C. Ferreira. Lisboa: Edições 70.
- BELLINI, Giuseppe (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia.

- BELLINI, Giuseppe (2000). *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (siglo XX)*. Roma: Bulzoni Editore. Obtido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tema-de-la-dictadura-en-la-narrativa-del-mundo-hispanico---siglo-xx-0/>>, 09/01/2017.
- BEORLEGUI, Carlos (2004). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- BERISTÁIN, Helena (1995 [1985]). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa. Obtido de <<http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Helena-Beristain.pdf>>, 27/02/2019.
- BERNHEIMER, Charles (1995). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- BHABHA, Homi K. (1991 [1990]). *Nation and Narration*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BÍBLIA SAGRADA (2010). Trad. de João Ferreira Almeida. Oeiras: Sociedade Bíblica de Portugal, Ad Astra et Ultra/Levoir.
- BIRUS, Henrik (19 de Janeiro de 2004). *Goethes Idee der Weltliteratur: eine historische Vergegenwärtigung*. Obtido de GoetheZeit Portal, <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf>, 07/08/2019. Primeira edição: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Manfred Schmeling (org.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, pp. 5-28.
- BLOM, Leif (2014). *La imagen del Dictador Latinoamericano reflejada en cinco novelas*. Dissertação de mestrado do Centro de Linguas y literatura da Universidade de Lund, Suécia, <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=4468917&fileId=4468919>>, 28/09/2016.
- BOSWORTH, R. J. (2009). *The Oxford Handbook of Fascism*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- BRUNEL, Pierre Yves (2004). *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUENO DE MESQUITA, Bruce; SMITH, Alastair (2011). *The Dictator's Handbook: why bad behavior is almost always good politics*. Nova Iorque: Public Affairs.
- BUENO, Roberto (Maio-Agosto de 2013). "Bárbarie: Literatura e Filosofia Moral". *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*(nova série, ano XLVI, núm. 137), 471-498.

- BUESCU, Helena Carvalhão (2001). *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUESCU, Helena Carvalhão (30 de Dezembro de 2009). *Literatura Comparada*. Obtido de E-Dicionário de Termos Literários (EDTL) de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, 03/07/2019.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2013). *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança: Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora.
- BUESCU, Helena C., Duarte, João Ferreira & Gusmão, Manuel (2001). *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BÜLOW, Bernard (2008 [2000]). *Bernard von Bülow's "Place in the Sun" (1897)*. Obtido de "German History in Documents and Images", <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=1371>, 06/07/2019.
- CABRAL, Eunice (1999). *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958- 1982)*, Lisboa: Edições Cosmos.
- CAIRO, Heriberto & PAKKASVIRTA, Jussi (2009). *Estudiar América Latina: Retos y Perspectivas*. San José, Costa Rica: Alma Mater.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2016). *Sic semper tyrannis - Dictadura, violencia y memoria en la narrativa hispánica*. Madrid & Frankfurt am Main: Iberoamericana & Vervuert.
- CAMACHO GUIZADO, Alvaro (1991). "El ayer y el hoy de la violencia en Colombia: continuidades y discontinuidades" em *Análisis Político*, número 12, pp. 23-34. Obtido de <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74533/67289>>, 10/12/2019.
- CAMPOS MATOS, Sérgio (2008). *História Conceptual no Mundo Luso-Brasileiro. 1750-1850*. Obtido de Journals OpenEdition - *Ler História*, 55: <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2249>>, 26/11/2019.
- CARDOSO PIRES, José & PORTELA, Artur (1991) *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CARDOSO PIRES, José (XVII/1997). "Don Gabriel de Todas as Primaveras". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nº. 691/De 9 a 22 de Abril de 1997, p. 21.

- CARPENTIER, Alejo (1967). "Problemática de la Actual Novela Latinoamericana", em A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, pp. 5-41. Montevideo: Arca. Obtido de Centre d'Études en Civilisations, Langues et Létres Etrangers da Universidade de Lille, França, a partir de <http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/.../Problematica_de_la_actual_novela_latinoamericana>, 05/08/2018.
- CARPENTIER, Alejo (1971). *Literatura e Consciência Política na América Latina*. Trad. de Manuel Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CARPENTIER, Alejo (2010 [1974]). *El recurso del método*. México: Siglo veintiuno ediciones.
- CASTELLANOS, José & MARTÍNEZ, Miguel (1981). "El Dictador Hispanoamericano Como Personaje Literario". *Latin American Research Review*, Vol. 16, No. 2, pp. 79-105. Obtido de The Latin American Studies Association, <<http://www.jstor.org/stable/2503126>>, 16/09/2016.
- CASTRO-KLAREN, Sarah (2008). *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- CEIA, Carlos (1995). *Textualidade: Uma Introdução*. Lisboa: Editorial Presença.
- CEIA, Carlos (30 de Dezembro de 2009). "Discurso". Obtido de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/discurso/>>, 09/12/2019.
- CEIA, Carlos (21 de Abril de 2010). "Leitura Retórica". Obtido de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitura-retorica/>>, 09/12/2019.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1997) *Dictionary of Symbols*, London: Penguin. Trad. de John Buchanan Brown. 1ª edição original em 1982 em Paris por Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, sob o título *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Costumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*.
- CHICO RICO, Francisco (2015). "La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica". *Dialogía – revista de lingüística, literatura y cultura*, vol. 9, pp. 304-322.
- CÍCERO, Marco Túlio (1873). *De oratore*. Em R. Kühner, *Vom Redner. De Oratore* (pp. 1-136). Estugarda: Hoffmannische Verlagsbuchhandlung.
- CÍCERO, Marco Túlio (s/d). *Do Orador, e textos vários*. Porto: Rés-Editora.
- CICERÓN (1997). *La invención retórica*. Trad. de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos.

- CICERÓN (2002). *Sobre el Orador*. Trad. de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos.
- COELHO, Nelly Novaes (26 de Dezembro de 2009). "Fábula". Obtido de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula/>>, 01/09/2016.
- CONNELLY, Frances (2003). *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONTE, Rafael (1972). *Lenguaje y violencia: introducción a la nueva novela hispanoamericana*. Madrid: Al-Borak, S. A. de Ediciones.
- CORREIA, Rita, & OLIVEIRA, João Carlos. (Novembro de 2018). "Dinossauro Excelentíssimo, de 1972" em *Livros que Foram Notícia*. Obtido de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_DinossauroExcelentissimo.htm>, 15/07/2019.
- COSTA PINTO, António (2006). "De regresso ao fascismo" em *Análise social*, vol. XLI (179), pp. 611-627. Obtido de <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218721988E0nWB3uv2Lf11OW9.pdf>>, 14/12/2019.
- COUTINHO, Eduardo E. (2001). "Reconfigurando Identidades: Literatura Comparada em Tempos Pós-coloniais na América Latina" em *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, H. C. Buescu (ed.), pp. 315-331. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CRIST, Stephen A. (1982). "Épica y soledad en *El otoño del patriarca*" em *Letras* (4), pp. 3-45. Obtido de <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/4283>>, 27/12/2019.
- DAMÁSIO, António (2010). *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas&Debates.
- DAMÁSIO, António (2017). *A Estranha Ordem das Coisas – A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. Lisboa: Temas&Debates.
- DE MAN, Paul (1979). *Allegories of Reading - Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- D'HAEN, Theo (Verão de 2016). "Worlding World Literature" em *Recherche Littéraire/Literary Research*, volume 32, pp. 7-23.

- DORFMAN, Ariel (1996). "La violencia en la novela hispanoamericana actual" em S. Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, vol. 4. (pp. 387-410). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- EAGLETON, Terry (2004). *After Theory*. Londres: Penguin Books.
- Eco, Umberto (1989 [1962]). *A Obra Aberta*. Lisboa: Difel. Trad. de João Rodrigo Narciso Furtado. 1ª edição original data de 1962 por Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogono, Etas, S.p.A. sob o título *Opera Aperta*.
- Eco, Umberto (2007). *História do Feio*. Trad. de António Maia da Rocha. Lisboa: Difel, 2007.
- ENES, José (1983). *Linguagem e Ser*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- ESER, Patrick; SCHROTT, Angela, & WINTER, Ulrich (2018). *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, política*. Berlim: Peter Lang. Vol. 7 da colecção "Estudios Hispánicos En El Contexto Global, Hispanic Studies In The Global Context, Hispanistik Im Globalen Kontext" - Coord. Ulrich Winter, Christian von Tschilschke e Germán Labrador Méndez.
- FERNANDES, Isabel (30 de Dezembro de 2009). "*Cronótopo*". Obtido de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronotopo/>>, 21/10/2019.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús (vol. 23, 2000). "La novela del dictador Salazar: *Dinossauero Excelentíssimo* de José Cardoso Pires" em *Anuario de estudios filológicos*, pp. 123-142. Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones. Obtido de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58994>>. 28/09/2016.
- FERRER PLAZA, Carlos (2016). *Poética de la novela del dictador hispanoamericano – origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico*. Tese de doutoramento da Universidad Autónoma de Madrid. Obtido de <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/677259/ferrer_plaza_carlos.pdf?sequence=1>, 30/11/2019.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (1994). *Da Profecia ao Labirinto - Imagens da História na Ficção Latino-americana Contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Editora (Universidade do Estado do Rio de Janeiro).
- FIX, Ulla; GARDT, Andreas, & KNAPE, Joachim (2008). *Rhetorik und Stylistics: Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung - Rhetoric*

and Stylistics: an international handbook on historical and systematic research.
Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co.

FOUCAULT, Michel (1979). *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.

FOUCAULT, Michel (1992). *Madness and Civilization - A History of Insanity in the Age of Reason*. Trad. Richard Howard. Londres: Routledge.

FOUCAULT, Michel (1997). *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

FRANCO, Jean (2010 [19ª edição, 7ª edição revista]). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel (Planeta).

FUENTES, Carlos (1992). *Valiente Mundo Nuevo – épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

GALEANO, Eduardo (2004 [1971]). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Obtido de <https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/las_venas_abiertas_de_amxrica_latina.pdf>, 15/12/2019.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1984). "Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica general)" em *Estudios de Lingüística*, vol. 2, pp. 7-59. Consultável em <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6653/1/ELUA_02_01.pdf>, 27/06/2019.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002). *Viver para Contá-la*. Trad. de Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2011). *Contos Completos - 1947-1992*. Trans. de Luís Nazaré, Pedro Tamen, Maria da Piedade Ferreira, & Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

GIL, José (1995). *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. Trad. Maria de Fátima Araújo. Lisboa: Relógio d'Água.

GIL, José (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2001). *La voz de los maestros - escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Editorial Verbum.

- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso – Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- HAESSENDONCK, Kristian Van (org.) (2012). *ACT 22 - Going Caribbean - New Perspectives on Caribbean Literature and Art*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- HAN, Byung-Chul (2015). *Psicopolítica*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- HAN, Byung-Chul (2017). *Sobre o Poder*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- HASSAN, Viridiana Molinares (2013). "Violencia política en Latinoamérica: una descripción a partir de narraciones literarias" em *Revista de Derecho da Universidad del Norte*, nº. 39, pp. 222-266.
- HEGEL, G. W. (1971). *Leçons sur l'Histoire de la Philosophie - Tome 2, La Philosophie Grecque*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- HEIDLER, David S. (21 de Fevereiro de 2019). *Manifest Destiny*. Obtido de Encyclopaedia Britannica <<https://www.britannica.com/event/Manifest-Destiny>>, 22/07/2019.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames - photography narrative and postmemory*. Harvard: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2008). "The Generation of Post-Memory" em *Poetics Today*, nº. 29, pp. 103-128. Obtido de Duke University Press, <https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/ehrc/events/memory/poetics_today-2008-hirsch-103-28.pdf>, 27/08/2019.
- HOBBSBAWM, Eric (1996). *A Era dos Extremos: a História do Século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. Lisboa: Editorial Presença.
- HOBBSBAWM, Eric (1998 [1990]). *A Questão do Nacionalismo - nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Lisboa: Terramar.
- HOBBSBAWM, Eric (2010). *Escritos sobre a História*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- HOBBSBAWM, Eric, & RANGER, Terrence (1988 [1983]). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HORÁCIO (2001). *Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito.

- HUTCHINSON, Ben (2018). *Comparative Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- INFANTE DO CARMO, Carina (2008). "O ditador vai nu: uma leitura bakhtiniana de *Dinossauro Excelentíssimo* de Cardoso Pires" em *O Jogo no Jogo - Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário*, A. VV., pp. 165-181. Roma Editora. Obtido de Sapientia UALG <<http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/5800>> 28/09/2016.
- JAUSS, Hans Robert (1993). *A Literatura como Provocação*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega.
- KADIKÖYLÜ, Neslihan (2012). "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la literatura hispanoamericana" em *Cuadernos Americanos*, 140, pp. 221-238. Obtido de Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe da Universidad Autónoma del México em <<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca140-221.pdf>>, 28/09/2016.
- KATZ, Friedrich (1966). "Einige Grundzüge der Politik des deutschen Imperialismus in Lateinamerika von 1898 bis 1941" em *Der deutsche Faschismus in Lateinamerika 1933-1943*, Heinz Sanke (ed.), pp. 9-70. Berlim: Humboldt-Universität zu Berlin.
- KAYSER, Wolfgang (1963 [1957]). *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- KNAPE, Joachim (2000). "Persuasion und Kommunikation", em *Rhetorische Anthropologie: Studien zum Homo rhetoricus*, J. Kopperschmidt (ed.), pp. 171-182. Munique: Wilhelm Fink Verlag.
- KRAUSS, Werner (1989 [1968]). *Problemas Fundamentais da Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho.
- KREUTZER, Maria (Junho 2002). «„Der Auslandsdeutsche kann nichts anderes sein als Nationalsozialist!“ - Deutsch-österreichischer Faschismus in Guatemala», em *Context XXI*. Obtido de <<http://www.contextxxi.at/der-auslandsdeutsche-kann-nichts.html#nb6>>, 06/07/2019.
- KRISTAL, Efraín (2005). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LACERDA PEREIRA, João Rui Martins de (2015). *Argumentação e Lógica em Chaim Perelman*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: <estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/29887>, 17/10/2019.

- LAUSBERG, Heinrich (2011 [6ª ed.]). *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GIEDION, Sigfried, LÉGER, Fernand, & SERT, Josep-Lluís (1943), "Nine Points on Monumentality", *Harvard Architecture Review* 4 (1944). Consta em Siegfried Giedion (1958), *Architecture, You and Me – The diary of a development*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- LEITZ, Christian (2003). "Nazi Germany and the Luso-Hispanic World" em *Contemporary European History*, nº. 2, vol. 12, pp. 183-196. Obtido de JSTOR - Contemporary European History <<https://www.jstor.org/stable/20081151>>, 8/07/2019.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário - Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- LEPECKI, Maria Lúcia (2003). *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*. Roma: Bulzoni Editore.
- LEPECKI, Maria Lúcia (2004). *Uma Questão de Ouvido - Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- LESSNOFF, Michael H. (1999). *Political Philosophers of the Twentieth Century*. Padstow, Cornualha: Blackwell Publishers.
- LETRIA, José Jorge (25 de Fevereiro de 1989). «Entrevista a José Cardoso Pires - "Cardoso Pires e a república das fábulas"» em *Fim-de-semana, o diário cultural*. Lisboa: Editorial Caminho. Obtido de Dossier Digital dedicado a José Cardoso Pires, Hemeroteca Digital <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ARepublicadosCorvos/ODiario_25Fev1989_SupCultural_0009.pdf>, 20/08/2019.
- LINS, Ronaldo Lima (1990). *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- LLOVET, Jordi; CANER, Robert; CATELLI, Nora; MARTÍ MONTERDE, Antoni & VIÑAS PIQUER, David (2007 [2005]). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Editorial Ariel.
- LOFF, Manuel (2010). "Salazarismo e Franquismo: projecto, adaptação e história" em *Revista de História das Ideias - Ibéria*, pp. 449-498. Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra. Obtido de <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41518/1/Salazarismo_e_Franquismo.pdf>, 5/05/2019.

- LÓPEZ MEJÍA, Adelaida (1992). "Burying the dead: repetition in *El otoño del patriarca*" in *MLN*, vol. 107, nº 2, Hispanic Issue, John Hopkins University Press, pp. 298-320. Obtido de <<https://www.jstor.org/stable/2904741?seq=1>>, 02/10/2016.
- LUARSABISHVILI, Vladimir (2018). "Análisis Interdiscursivo, Retórica, Traducción e Intertextualidad". *Archivum - Revista de la Facultad de Filología*, Vol. 68, pp. 93-114. Obtido de <<https://www.uniovi.es/reunido/index.php/RFF/article/view/12224>>, 14/12/2019.
- LYNCH, Christian Edward Cyril (2008). "*O pensamento conservador ibero-americano na era das independências (1808-1850)*" in *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, nº. 74, pp.59-92: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452008000200004&lng=en&nrm=iso>. 25/09/2019.
- MACCANNELL, Dean, & MACCANNELL, Juliet Flower (1982). *The Time of the Sign - A Semiotic Interpretation of Modern Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- MACÉ, Jean-François (2012). *Los conflictos de memoria en la España post-franquista (1976-2010) – entre políticas de la memoria y memorias de la política*. *Bulletin Hispanique*, Dezembro 2012, pp. 114-2. Obtido de <<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2150>>, 12/11/2019.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (2ª edição, revista e aumentada). Lisboa: Editorial Presença.
- MADRIGAL, Luis Iñigo (1975). "García Márquez: una reflexión sobre el poder" em *Revista Triunfo*, nº 662, Ano XXX, 07-06-1975, p. 72. Valencia: Espanha. Obtido de *Revista TriunfoDigital* <<http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXX&num=662&imagen=72>>, 01/01/2019.
- MAGEE, Brian (1978). *Men of Ideas: some creators of contemporary philosophy*. Suffolk: Oxford University Press.
- MAINER, José-Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres - Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MANN, Thomas (2004). *Fascists*. Cambridge: Cambridge University Press. Obtido de <http://socioline.ru/files/5/283/mann_michael_-_fascists_-_2004.pdf>, 28/11/2019.

- MANN, Thomas (2009 [1930]), *Mario und der Zauberer*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- MAQUIAVEL, Nicolau (2010). *O Príncipe*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Oeiras: Editorial Presença.
- MARQUES, Ricardo (2018). *Portugal Futurista e outras publicações periódicas de 1917*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- MARTIN, Gerald (2009). *Gabriel García Márquez - Uma Vida*. Trad. Isabel Veríssimo. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARTIN, Sylvia & GROSENICK, Uta (2005). *Futurismo*. Colónia: Taschen - Público.
- MAZOWER, Michael (2003). "Ditaduras no Século XX" em *As Ditaduras Contemporâneas*, de Fernando Rosas & Pedro Aires Oliveira, pp. 9-25. Lisboa: Edições Colibri.
- MEJIA Ruiz, Carmen (1995). "La figura del dictador en la novela moderna y contemporánea (narrativa hispanoamericana)". Tese de doutoramento da Universidad Complutense de Madrid. Obtido de <https://eprints.ucm.es/53271/1/5309871567.pdf>, 30/11/2019.
- MENDELSUND, Peter (2015). *O Que Vemos quando Lemos - Uma Fenomenologia com Ilustrações*. Lisboa: Elsinore.
- MEYER, Michael (2007). *Questões de Retórica - Linguagem, Razão e Sedução*. Trad. António Hall. Lisboa: Edições 70.
- MILLER, David (2003). *Political Philosophy - A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- MONTERROSO, Augusto (1990 [1959]). *Obras Completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama.
- MOZOS, Manuel (1998). *José Cardoso Pires – Livro de Bordo* (filme). Clara Ferreira Alves (coord. de entrevistas e textos). Co-produção Rosa Filmes/RTP.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (2019). *Locura e imaginación. Grotesco en la Literatura Hispanoamericana*. Puebla: Universidad Veracruzana.
- NAVARRO, Márcia Hoppe (1990). *O Romance do Ditador - Poder e História na América Latina*. São Paulo: Ícone Editora.

- NEMRAVA, Daniel & RODRIGUES-MOURA, Enrique (eds.) (2015). *Iconofagías, distopías y farsas - Ficción y política en América Latina*. Madrid e Frankfurt am Main: Iberoamericana e Vervuert.
- NEVES, Marco (2018). *José Cardoso Pires e o Leitor Desassossegado*. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Da retórica*. Trad. de Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1992). "El dictador latinoamericano (aproximación a un arquetipo narrativo)" in *Philologia hispalensis*, nº. 7, pp. 91-102. Obtido de Universidad de Sevilla: Facultad de Filología <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=169111>>, 26/09/2019.
- ÖSTERREICH, Peter L. (2019). *Rhetorisches Denken: Zur Philosophie der Rhetorik und zur Rhetorik der Philosophie*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. Obtido de <<https://books.google.pt/books?id=NFqXDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>>, 17/10/2019.
- ORDUÑA, Eva Leticia (2012). "La Novela de la Dictadura" em *Archipiélago - Revista Cultural de Nuestra América*, vol. 20, nº. 76, pp. 49-53. Universidad Nacional Autónoma de México. <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/55930/49619>>, 28/09/2016.
- ORTEGA Y GASSET, José (1958 [1925]). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente.
- PAIXÃO, Sofia (29 de Dezembro de 2009). "*Identidade*". Obtido de E- Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/identidade/>>, 26/11/2019.
- PALAMARA, Graziano (2015). "La Sugestión del Mussolinismo en la Experiencia Formativa y Política de Jorge Eliécer Gaitán" in *Criterio Libre* 13 (23), Julho-Dezembro 2015, pp. 23-38, <<https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/criteriolibre/article/view/93/66>>, 16/12/2019.
- PARÍS POMBO, María Dolores (2002). "Estudios sobre el racismo en América Latina". *Política y Cultura*, nº. 17 de Primavera, pp. 289-310.
- PAXTON, Robert (2004). *The Anatomy of Fascism*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf.

- PAZ GAGO, José María (1995). "El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)" em *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995)*, Aengus M. Ward, Jules Whicker y Derek W. Flitter (eds.), pp. 108-120. Obtido de <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_018.pdf>, 15/11/2019.
- PEDROSA, Inês (1999). *José Cardoso Pires – Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (2012). "Palabra de dictador: la retórica propagandística de Salazar a través de sus aforismos políticos" em *Comunicació i risc: III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació*, s/p. Obtido de <http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/261.pdf>, 04/12/2019.
- PENA, Alberto (2007). *Salazar, a Imprensa e a Guerra Civil de Espanha*. Trad. de Clara Roldão Caldeira. Coimbra: Minerva.
- PÉREZ ISASI, Santiago & FERNANDES, Ângela (2013). *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective*. Oxford: Peter Lang.
- PETROV, Petar (2000). *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- PETROV, Petar (2003). "O Realismo e os 'realismos' da obra de José Cardoso Pires" em *Scripta* nº 12, v. 6, Belo Horizonte, pp. 282-293. Obtido de <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Parte02_art07.pdf>, 09/10/2016.
- PINHEIRO TORRES, Alexandre (1964). "Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires", posfácio em *O Anjo Acorado* (1964) de José Cardoso Pires, Lisboa: Arcádia Editora (3ª edição revista do romance, mas a primeira na qual aparece o posfácio referenciado); p. 151-218.
- PIMENTEL, Isabel (2012). "Salazar e o culto da personalidade" em *A Vida dos Sons - 1932*. (Ana Aranha e Iolanda Ferreira, Entrevistadoras) Obtido de <<http://ensina.rtp.pt/artigo/salazar-e-o-culto-da-personalidade/>>, 28/01/2019.
- PINTO COELHO, Teresa (30 de Dezembro de 2009). "*Literatura Colonial e Literatura Pós-colonial*". Obtido de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia:

<<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-colonial-e-pos-colonial/>>,
13/10/2019.

PLATÃO (1973). *Górgias, O Banquete, Fedro*. Lisboa, São Paulo: Verbo. Publicada sob a direcção de Maria Helena da Rocha Pereira.

PLATÃO (1991). *Górgias*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.

PLATÃO (2010). *Apologia de Sócrates, O Banquete*. Oeiras: Ad Astra et Ultra. Trans. de Manuel de Oliveira Pulquério (*Apologia de Sócrates*) e Maria Teresa Schiappa de Azevedo (*O Banquete*), ambas da Edições 70.

PONCEAU, Amedée (1970). *Timoléon - réflexions sur la tyrannie*. Paris: Éditions Marcel Rivière et Cie.

PRAÇA, Afonso (XVII/1997). "Romance de um Jornalista" - Tema JL "Gabriel García Márquez" em *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nº. 691/De 9 a 22 de Abril de 1997, pp. 19.

PREUS, Anthony (2017). "Philosophy and Rhetoric in Western Greece: Focus on Empedocles and Gorgias" em *Politics and Performance in Western Greece - Essays on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, Heather L. Reid, Davide Tanasi, Susi Kimbell (ed.), pp. 193-204. Iowa: Parnassos Press – Fonte Aretusa. Obtido de <<https://www.jstor.org/stable/j.ctvbj7grj.14>>, 20/05/2019.

QUINTERO, Julio (2016). *La máquina dictatorial: Poder y narrativa en Guatemala, Colombia y Venezuela*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, serie Nuevo Siglo.

QUINTILIANO (2011). *Intitutio Oratoria - Livros I e II*. Trad. Rosalina Marques e António Leite Marques. Lisboa: Traduvárius Editores.

RAMA, Ángel (1976). *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

RAMA, Ángel (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores.

RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos & MONTEIRO, Nuno Gonçalo (coord.) (2009). *História de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1996 [1987]). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

- RIBEIRO, Djamila (2017). *O que É: Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Letramento. Obtido de <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2019/08/ribeiro-o-que-ecc81-lugar-de-fala.pdf>>, 13/10/2019.
- RIBEIRO, Henrique Jales (2009). *Rhetoric and Argumentation in the Beginning of the XXIst Century*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RIBEIRO, Marina (1998). "José Cardoso Pires: em busca da obra perfeita e definitiva" em *Caras*, nº. 136, 4 de Abril, pp. 28-33. Obtido de <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Entrevistas/PDF/Caras_04Abr1998_0028-0032.pdf>, 15/10/2019.
- RICOEUR, Paul (1983). *A metáfora viva*. Porto: Rés. S/informação trad.
- RICOEUR, Paul (2003 [2000]). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul (2009). *Teoria da Interpretação - O discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- RICOEUR, Paul (2013). *A Simbólica do Mal*. Lisboa: Edições 70.
- ROA BASTOS, Augusto (1986). "Valle-Inclán, fundador de la saga de los dictadores latinoamericanos", *ABC, Sabado Cultural*, 4 de Janeiro, p. 2.
- ROA BASTOS, Augusto (2017 [1983]). *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra. Primeira edição é de 1974, pela Siglo XXI ediciones.
- ROCHA, Clara (2003). "A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade". *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, da mesma autora, pp. 195-208. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1991). *Introdução à Semiótica*. Lisboa: Editorial Presença.
- ROSAS, Fernando (1992). *Nova História de Portugal - Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença.
- ROSAS, Fernando (2001). "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo" em *Análise social*, XXXV (157), pp. 1031-1054. Obtido de <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>>, 14/12/2019.
- ROSAS, Fernando (2012). *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-China.

- ROSAS, Fernando & BRITO, J. M. Brandão (1996). *Dicionário de História do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- ROSAS, Fernando, & OLIVEIRA, Pedro Aires (2003). *As Ditaduras Contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri.
- RUEDA, María Helena (2011). *La violencia y sus huellas - Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid e Frankfurt am Main: Iberoamericana e Vervuert.
- SAÏD, Edward (1979 [1978]). *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage.
- SAÏD, Edward (1994). *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage.
- SALDÍVAR, Dasso (2016). *García Márquez - El viaje a la semilla*. Barcelona: Ariel (Planeta). Primeira edição em 1997, pela Alfaguara (Madrid).
- SANDOVAL, Adriana (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SANTIAGO, Silviano (1978). *Uma Literatura nos Trópicos - ensaios de dependência cultural*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SARAIVA, António José (1985 [1980]). *Filhos de Saturno - Escritos sobre o Tempo que Passa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- SARAIVA, António José (1989 [15ª ed. revista e actualizada]). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SARLO, Beatriz. (2012 [2005]). *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjectivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SEARLE, J. R. (2002). *Consciousness and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SENA, Jorge de (2008). *Sobre Teoria e Crítica Literária*. Porto: Edições Caixotim.
- SHAW, Donald L. (1988). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SHELLEY, Mary (1994 [1823]). *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Londres: Penguin Books.
- SILVA, Helenice Nazaré da Cunha (13 de Fevereiro de 2007). *A Rede de Palavras e a Máscara do Imperador em Dinossauro Excelentíssimo*. Tese de Doutoramento

- da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Obtido de <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9699/9699_1.PDF>, 10/12/2015.
- SIMON, Mariann (2008). "Joy, Pride and Excitement - Power manifested in administrative buildings of democracy" em *Arte e Poder*, Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia (coord.), pp. 401-409. Lisboa: Instituto de História de Arte - Estudos de Arte Contemporânea.
- SMITH, William S. (1867). *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Boston: Little, Brown, and Company. Publicação em 3 volumes, obtida de <<https://quod.lib.umich.edu/m/moa/acl3129.0003.001/3?view=image&size=100>>, 22/06/2019.
- SOFISTAS (2005). *Testemunhos e Fragmentos*. Trans. de Ana Alexandre Alves de Sousa e Maria José Vaz Pinto. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- SOMMER, Doris (1993 [1991]). *Foundational Fictions - The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de (Novembro de 1994 [1993]). "Modernidade, identidade e a cultura de fronteira" em *Tempo Social - Revista Sociologia da Universidade de São Paulo*, nº. 5 (1-2), pp. 31-52. Obtido de <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Modernidade%20Identidade%20Fronteira_TempoSocial1994.pdf>, 04/12/2019.
- SOUSA, Roberto Acízelo (27 de Dezembro de 2009). "*Retórica*". Obtido de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia (EDTL): <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/retorica/>>, 25/09/2019.
- STAËL, Madame de (1991 [1800]). *De la littérature*. Paris: Flammarion. Edição de Gérard Gengembre e Jean Goldzink.
- STEINER, George (2002). *Depois de Babel: Aspectos da Linguagem e Tradução*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- STEINER, George (2003 [1996]). *Paixão Intacta - Ensaios 1978-1995*. Trad. de Margarida Periquito & Victor Antunes. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- STEINER, George (2012). *A Poesia do Pensamento - Do Helenismo a Celan*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- STEINER, George (2014). *Extraterritorial - Em Torno da Literatura e da Revolução da Linguagem*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

- SUÁREZ GÓMEZ, Jorge Eduardo (Julho-Dezembro de 2011). "La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura" em *Universitas Humanística* (72), pp. 275-296. Obtido de <<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n72/n72a12.pdf>>, 10/12/2016.
- SUÁREZ, Juana (2010). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid & Frankfurt am Main: Iberoamericana & Vervuert.
- TÁCITO (1974). *Obras menores (Diálogo dos Oradores, Vida de Agrícola, A Germânia)*. Trad. Agostino da Silva. Lisboa: Livros Horizonte.
- TAVARES RODRIGUES, Urbano (1977). *Ensaio de Após-Abril*. Lisboa: Moraes Editores.
- TODOROV, Tzvetan (1978). *Teoria da Literatura I - Textos dos formalistas russos*. Lousã: Edições 70.
- TODOROV, Tzvetan (1993). *Poética*. Trad. António José Massano. Lisboa: Editorial Teorema.
- TODOROV, Tzvetan (2018 [1979]). *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70. Trad. de Maria de Santa Cruz (a partir de *Théories du Symbole*, Éditions du Seuil, 1977).
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven, & MUKHERJEE, Tutun (2013). *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Nova Deli: Cambridge University Press India.
- TURNER, Mark (1996). *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2011 [1926]). *Tirano Banderas - Novela de Tierra Caliente*. Madrid: Austral.
- VARELA, Raquel (2018). *Breve História da Europa*. Lisboa: Bertrand.
- VASCONCELOS, J. C. (XVII/1997). "Viagem às raízes de um escritor genial" (Tema JL: Gabriel García Márquez) em *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº. 691/de 9 a 22 de Abril de 1997, pp. 16-18.
- VEYNE, Paul (2008 [1971, 1979]). *Como se Escreve a História*. Trad. António José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70.
- VILAR, Pierre (2014 [1947]). *Historia de España*. Trad. Manuel Tuñón de Lara e Jesús Suso. Barcelona: Austral.
- WELLEK, René (s/d). "The crisis of comparative literature (1959)" em *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature - from the European Enlightenment to the*

Global Present, D. Damrosch, & M. B. Natalie Melas (eds.), Princeton e Oxford: Princeton University Press, pp. 161-172.

WHITAKER, A. (15 de Outubro de 1954). "The Origin of the Western Hemisphere Idea" em *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 98, No. 5, pp. 323-326. Obtido de <<https://www.jstor.org/stable/3143911?seq=1/analyze>>, 05/07/2019.

WILDE, Oscar (2015). *O Declínio da Mentira*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Nova Vega.

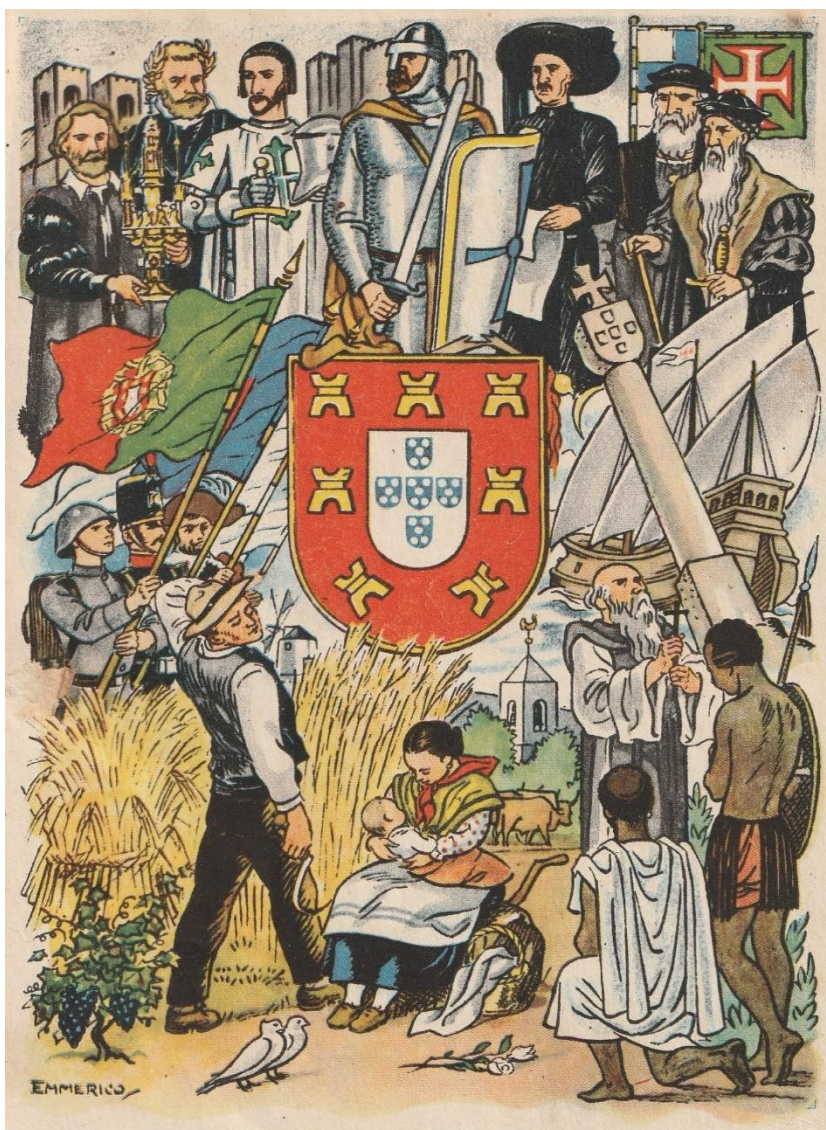
ZOLLING, Peter (2009 [2ª ed.]). *Deutsche Geschichte - von 1871 bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Anexos

Ilustrações e imagens de texto.

Anexo 1

Página de guarda do manual escolar *Livro de Leitura da Terceira Classe* para o ensino primário elementar (1954, 2ª. edição), Lisboa: Bertrand e Livraria Popular de Francisco Franco. Ilustração de Emmérico Nunes (1888-1968).



Anexo 1.1.

Frances Barraud, *His Master's Voice* (1898-1899). Imagem em domínio público.

Esta imagem tornou-se o logo de uma marca discográfica, a Victor Talking Machine, e mais tarde, a empresa discográfica EMI usou-a para moldar a escultura de um dos prémios atribuídos aos músicos que vendem mais discos.²⁴⁸



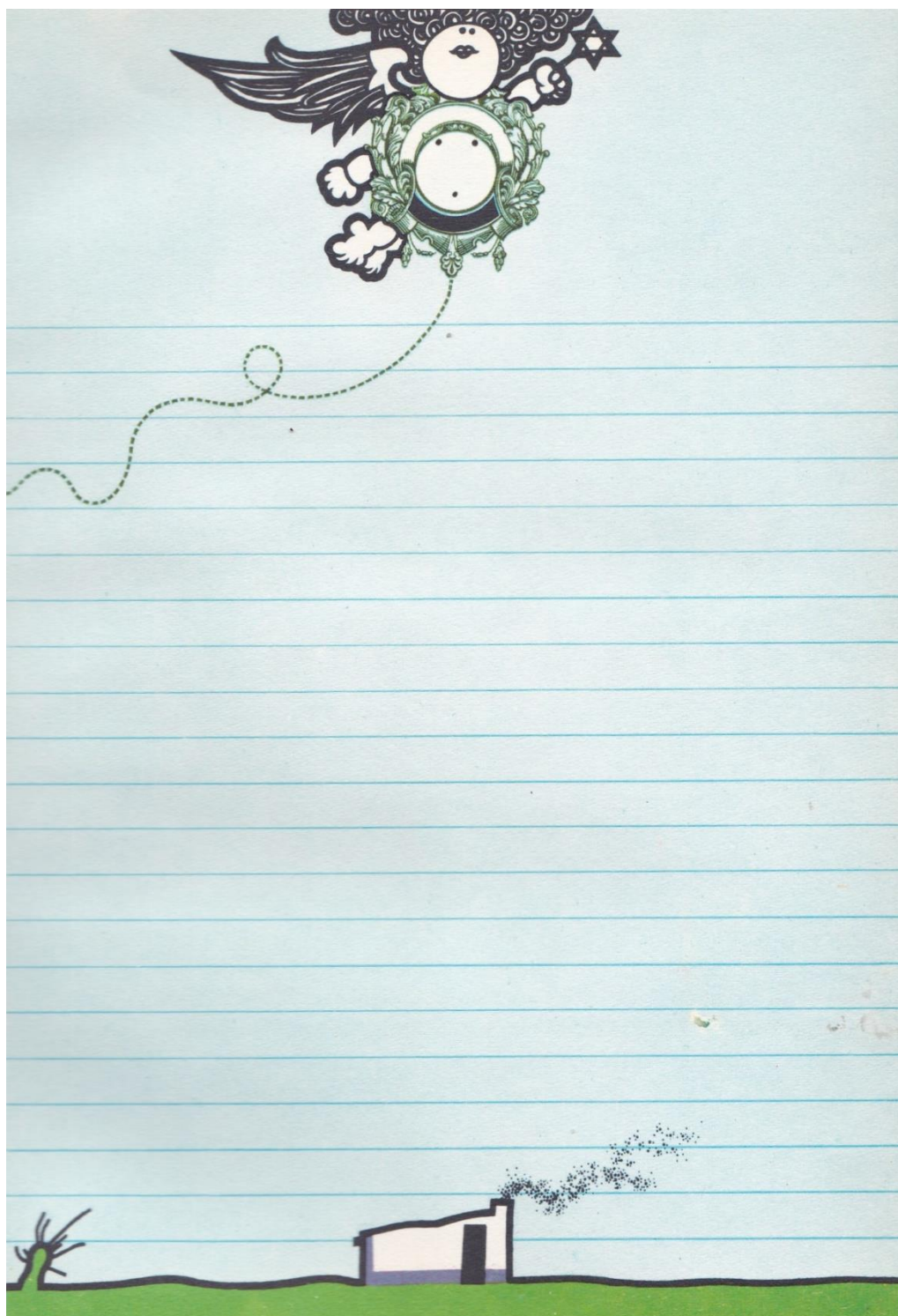
²⁴⁸ Fonte: < <https://www.victorrecords.com/hismastersvoicepaintings> > , 06/07/2020.

Anexo 2

Seguem-se algumas das 21 ilustrações de João Abel Manta constantes na edição de 1972 de *Dinossauro Excelentíssimo* de José Cardoso Pires. Não as colocamos todas por respeito aos autores, e porque queremos apenas mostrar alguns exemplos de como as ilustrações e o grafismo são parte integrante da narrativa. Mencionamos a página onde constam na obra, e a legenda que está associada a cada ilustração.

Anexo 2.1.

Primeira ilustração da obra, constante na página 10 da edição consultada, com a legenda “Nasceu algures numa choupana...”.



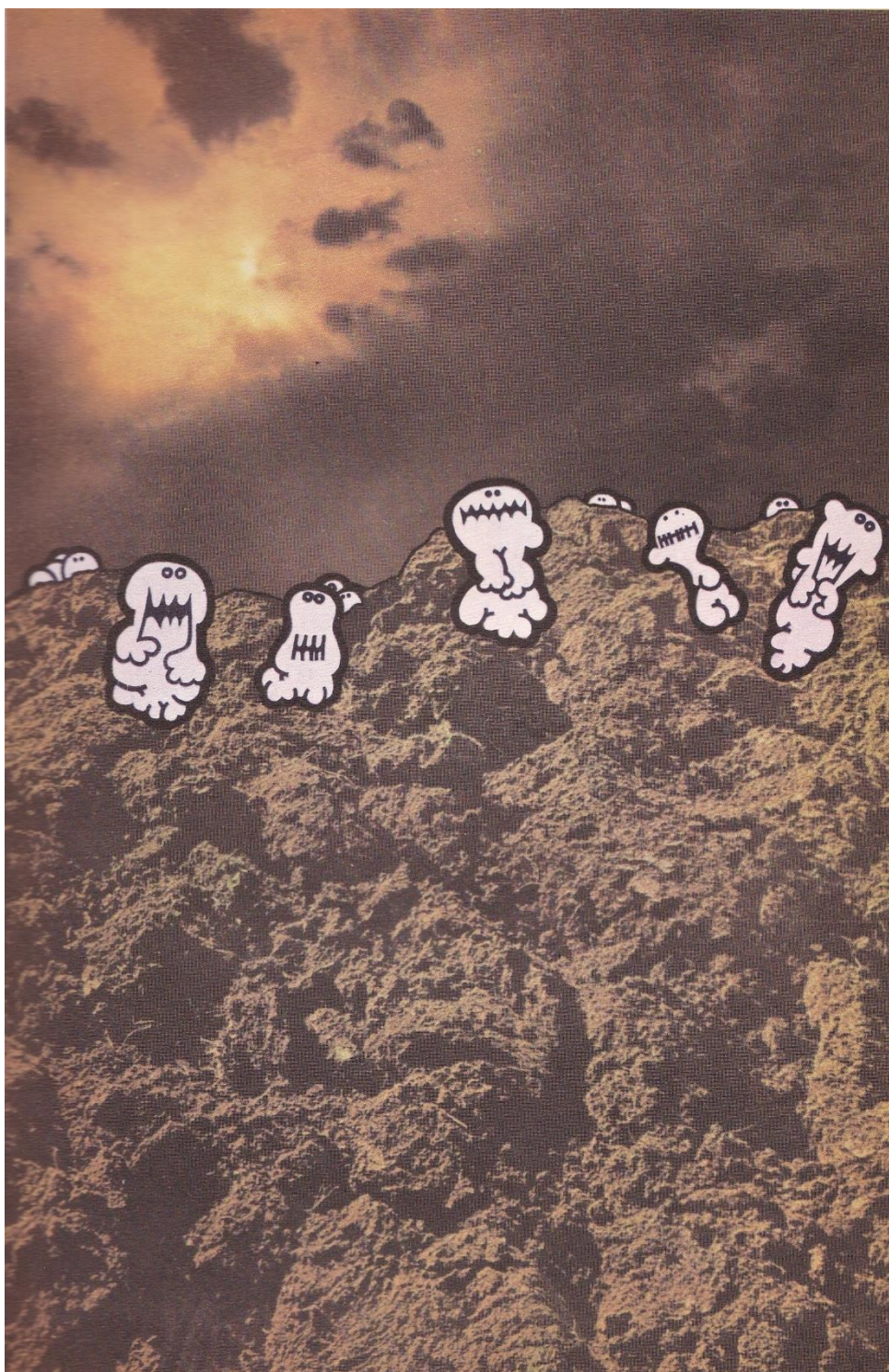
Anexo 2.2.

Ilustração da página 18 com a legenda “Catrapum, catrapum”.



Anexo 2.3.

Ilustração da página 24, com a legenda “Pareciam calhaus, fome para eles era...”.
É esta a primeira ilustração dos mexilhões.



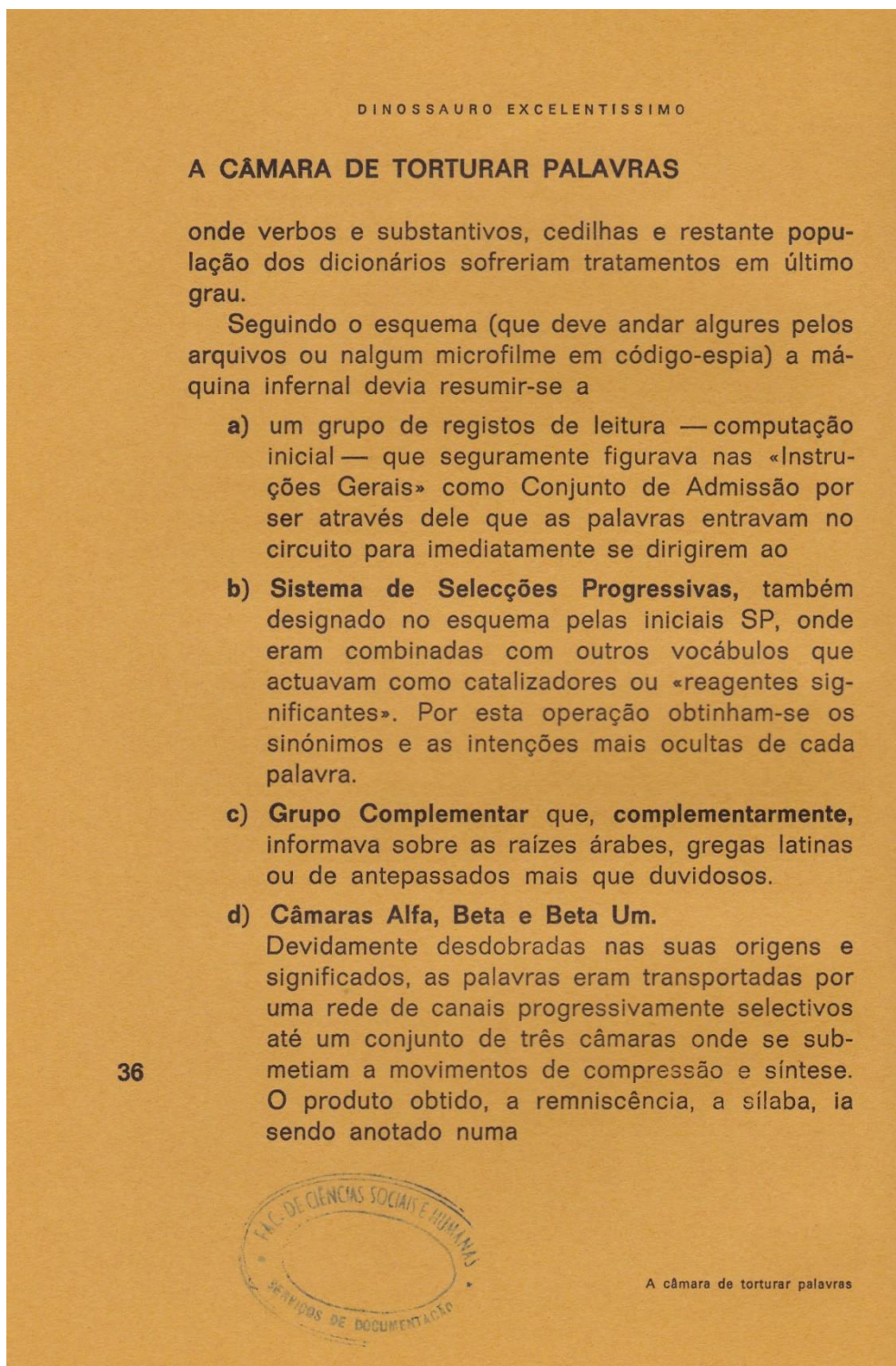
Anexo 2.4.

Ilustração da página 39, com a legenda “Erecto como um promontório”, referente à estátua do imperador.



Anexo 2.5.

As páginas seguintes contêm a descrição da Câmara de Torturar Palavras, das páginas 35 à 37, e a ilustração que lhe é associada, com a legenda “Câmara de Torturar Palavras”.



- e) **Fita de registo contínuo** e simultâneamente enviado para o
- f) **Complexo de Recuperação** (lavagem e filtros) que, depois de purificar a palavra, a recompunha e transmitia aos
- g) **Ficheiros automáticos.**

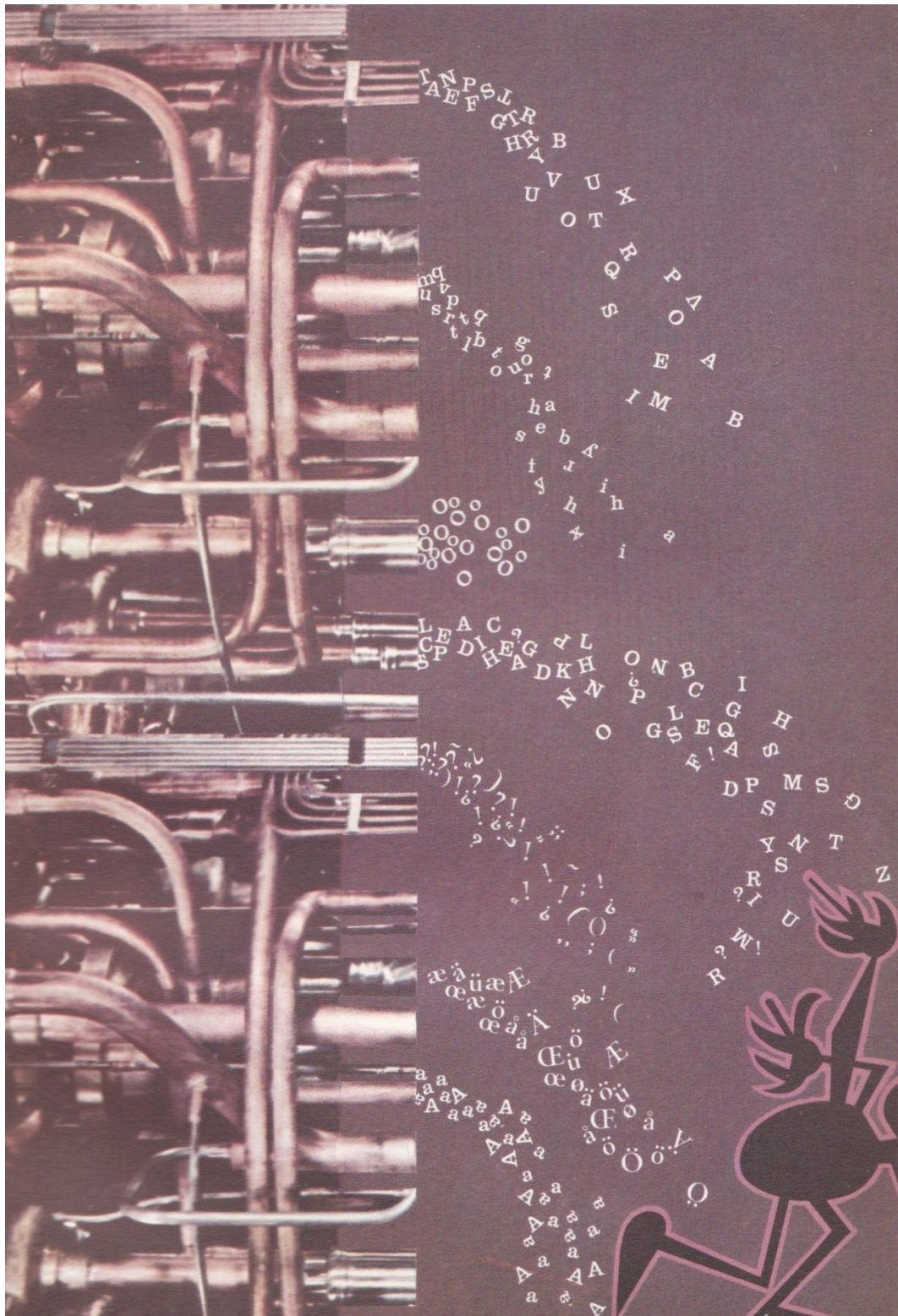
Isto numa ideia muito geral.

Penetrar no gabinete era impossível. Os únicos que tinham licença de chegar mais perto — os pares do Reino e um ou outro notável em visita — ficavam na sala ao lado onde reunia o conselho dos excelentíssimos, e esperavam pelo Imperador. Em boa verdade ele já lá estava há muito, presente para a eternidade. Ao fundo, e à cabeceira da mesa. De pé. Numa estátua em tamanho natural.

A ESTATUA QUE FALA

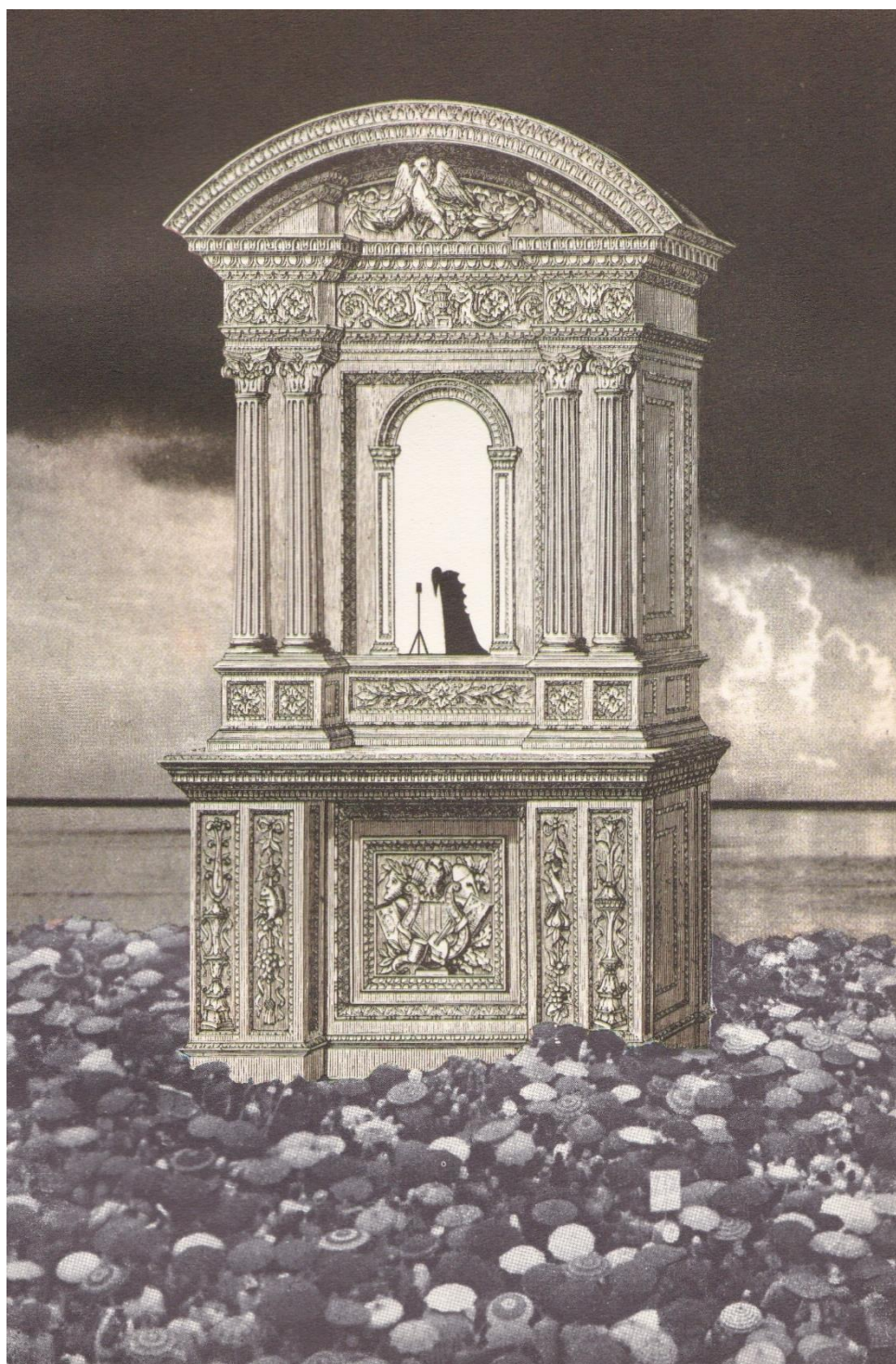
Vestidos de luto e todos de óculos inteligentes, os cortesãos esperavam diante da estátua, de chapéu na mão. Aquele Imperador de bronze recordava-lhes o jovem doutor camponês, Modéstia e Autoridade, que viera do nada para assombrar os mestres. Olhava para longe, erecto como um promontório.

Alguns visitantes tocavam-lhe em profundo recolhimento, e compreende-se: tinham à frente deles o Chefe! na expressão mais pesada e solene; o irmão-irmão, o gémeo; o que ficaria para os séculos como um vasto eco de panteão à meia luz. Isto, admitindo que alguma



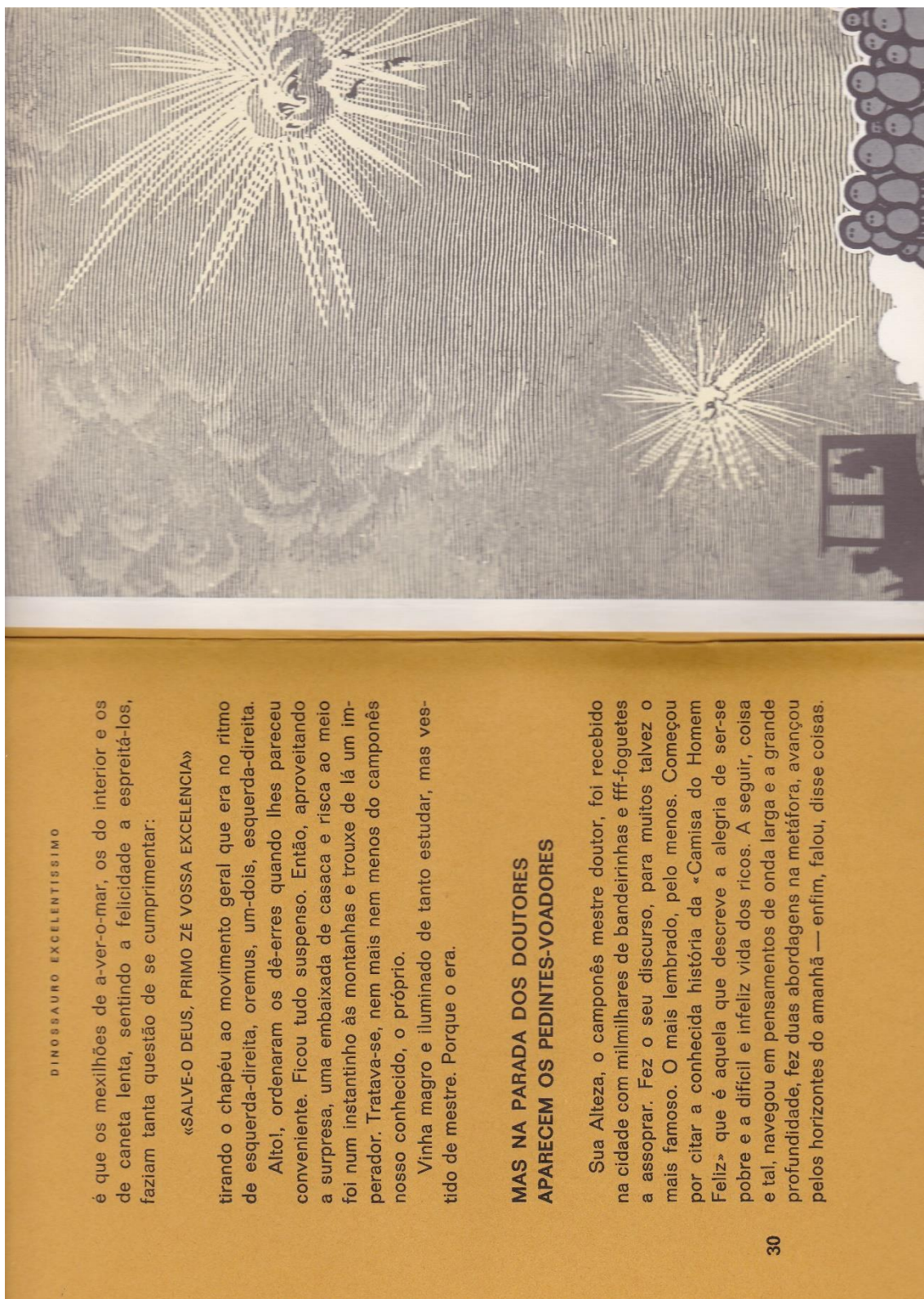
Anexo 2.6.

Ilustração da página 54, com a legenda “A voz nascia na tribuna”, referente ao “Discurso do Dia D”.



Anexo 2.7.

Apresentamos, de seguida, um conjunto de páginas (texto e ilustração) que atestam a vivacidade da obra gráfica, literária e oral. Infelizmente, dada a dimensão das mesmas, terão de ser apresentadas na vertical. A que se segue é da página 30.



DINOSSAURO EXCELENTÍSSIMO

é que os mexilhões de a-ver-o-mar, os do interior e os de caneta lenta, sentindo a felicidade a espreitá-los, faziam tanta questão de se cumprimentar:

«SALVE-O DEUS, PRIMO ZÉ VOSSA EXCELENCIA»

tirando o chapéu ao movimento geral que era no ritmo de esquerda-direita, oremus, um-dois, esquerda-direita.

Alto!, ordenaram os dê-erres quando lhes pareceu conveniente. Ficou tudo suspenso. Então, aproveitando a surpresa, uma embaixada de casaca e risca ao meio foi num instantinho às montanhas e trouxe de lá um imperador. Tratava-se, nem mais nem menos do camponês nosso conhecido, o próprio.

Vinha magro e iluminado de tanto estudar, mas vestido de mestre. Porque o era.

MAS NA PARADA DOS DOUTORES APARECEM OS PEDINTES-VOADORES

Sua Alteza, o camponês mestre doutor, foi recebido na cidade com milmilhares de bandeirinhas e fff-fogueteiros a assoprar. Fez o seu discurso, para muitos talvez o mais famoso. O mais lembrado, pelo menos. Começou por citar a conhecida história da «Camisa do Homem Feliz» que é aquela que descreve a alegria de ser-se pobre e a difícil e infeliz vida dos ricos. A seguir, coisa e tal, navegou em pensamentos de onda larga e a grande profundidade, fez duas abordagens na metáfora, avançou pelos horizontes do amanhã — enfim, falou, disse coisas.

Há quem os considere uma raça híbrida, a





de tudo, por espírito de misericórdia e também porque eram dê-erres à quinta casa educados dentro dos príncípios da ordem. Da-Or-dem!, como eles pronunciavam, em sílabas de dente e língua. Or-dem! Um, dois... Ordem!, esquerda-direita.

Semana a semana, eles aí vinham, país fora, deixando a família e os palitos la reine para se apresentarem, fardados de conselheiros, na reunião de outros tempos. Alguns, ao fim de tantos anos de molhar na esponja e desfolhar discursos, tinham ganho reumatismo no dedo. Outros caminhavam em arco por causa do peso das medalhas. E todos, sem exceção, estavam completamente surdos (e esse era o preço, a cicatriz das batidas travadas à volta daquela mesa sob o riBOMBAAAAR dos discursos do gabinete ao lado.) Vinham, tornavam a afirmar, por obediência à ordem. A ordem!, repetiam para se fazer ouvir. Ordem, senhores! Usavam aparelhos no ouvido, botões de condecoração com fiozinho a dar a dar e que valiam por comendas em sustenido.

«ABERTA A SESSÃO, EXCELENTÍSSIMOS»

e passando à ordem do dia, conforme anunciava a voz gravada do Imperador, os conselheiros-que-já-não-eram abriam as pastas. Tinham regressado às assembleias de glória, ao antigamente. Com a diferença de que agora em cima dos discursos e da barulheira do gabinete havia os apitos das pilhas que traziam no bolso para alimentar os aparelhos da surdez, esses canários. Pii... pi. Piiiii...

Pilhas e oratórias, pii-zzzzmm... oratórias, palmas,

O resto do Discurso foi um deslumbrar de sabedoria, oferecida desinteressadamente às nações do Universo. Aconselhou, repreendeu. Pediu bom-senso e cantou a paz geral. Quando se retirou, a Praça dos Acontecimentos veio abaixo com aplausos.

O pior é que mundos e planetas andavam fora do comprimento de onda do Imperador porque nem um obrigado lhe mandaram. Pelos vistos, não tomaram conhecimento, ou não quiseram. Desconheciam, pensavam para lá.

Embora, disse o Mestre sem desanimar. (Era um profeta do interior e não ia desistir assim às primeiras, mais a mais estando em sua casa). Trancou-se ainda com maior fúria no gabinete (praças públicas passai bem, adeus para nunca mais) disposto a vencer as ondas de indiferença que lhe cortavam as comunicações com os continentes todo-poderosos. Trabalhou como um danado: minando e conge-minando, convocando planetas.

SERIA, POIS, NO MAIS SECRETO ISOLAMENTO, QUE
IRIAM TER LUGAR OS...

Parte Terceira

AS PALAVRAS

Como se disse, desiludido dos camponeses excursionistas e dos habitantes da capital (que eram excursionistas ao contrário porque mal lhes cheirava a discurso emigravam para o campo) o Imperador atirou-se com raiva dobrada às palavras.

Continuava a discursar — mas em privado, no gabinete. A voz escrita e gravada seguia direitinha aos continentes universais através das agências telex e do telegrafo traço-ponto; entrava em órbita, perdurava já distante das leis da terra como um eco...eeco... Logo pela manhã o Imperador encontrava-a reproduzida nos jornais, e era admirável no fraseado e no subentenda-se, o pensamento a desdobrar-se. A rádio e a televisão transmitiam-na entre marchas invencíveis e compassos de procissão, um-dois, esquerda-direita, Laus Deo; o alti-

Sinceramente que receavam. Admitiam, era um supor, que, mesmo sem ter o mando na mão, o Doutor Dinosaurio os considerasse ingratos e se vingasse. Com um sujeito da força dele tudo era possível e os excelentes apertavam a cabeça a ver se conseguiam espremer alguma ideia.

Espremeram, finalmente. Tratariam o Imperador como se ele ainda estivesse no trono. A máquina das palavras continuaria a lavar os mexilhões e o Douktor a montar as caixas altas dos jornais. Nas estátuas não se tocaria, eram Arte!; nas notas de banco conservava-se a silhueta imperial iluminada a vinténs-ouro. Numa palavra, tudo na mesma, em faz de conta. Garantia-se a paz dos cidadãos dentro do rumo que lhes estava traçado nos capítulos nevoentos da História — assentaram os cortesãos em causa.

As pessoas, Ritinha, têm a sua imagem natural da morte que é, penso eu, aquela que lhes deixou a vida que fizeram. Se encerramos um homem numa máscara é porque lhe estamos a cobrir toda a sua existência para trás. E se com essa máscara de morte lhe tornamos a dar vida, pior ainda: temos o fantasma.

Porque, fixa bem, só se é fantasma em forma de vivo. Mas lê o resto, que já vais ver onde quero chegar.

Quando Dinosaurius, o Magnífico, acordou e se viu rodeado dos fidalgos habituais, a primeira coisa que

fez foi pedir um espelho. Mirou-se, remirou-se, apalpando o rosto, reconhecendo-se. A seguir comunicou em voz sumida:

«PARA A SEMANA, REUNIÃO DO CONSELHO.»

O cirurgião mais sábio ia a avançar um passo para lhe recomendar prudência, tempo ao tempo. Mas o Imperador segredou-lhe:

«NÃO FAZ MAL, ELES REUNEM SEM MIM. EU SÓ LEIO OS RELATÓRIOS.»

E ponto final. Despediu toda a gente com o gesto de o deixarem em paz.

BICO CALADO!

Só que os conselheiros naquela altura também não eram conselheiros, tinham sido despedidos pelo novo imperador com pretextos de dá cá aquela palha. Alguns foram mesmo despachados para as cidades de província onde eram naturais

«MAS NÃO POR MUITO TEMPO...»

rosnaram eles porque estavam cheios de esperança numa re(vira)volta que talvez viesse.

Então deu-se aquilo de o Imperador não morrer, e vai de serem chamados à última hora para fingirem que continuavam a ser conselheiros, de forma a não desapontarem Sua Alteza. Obedeceram, verdade acima